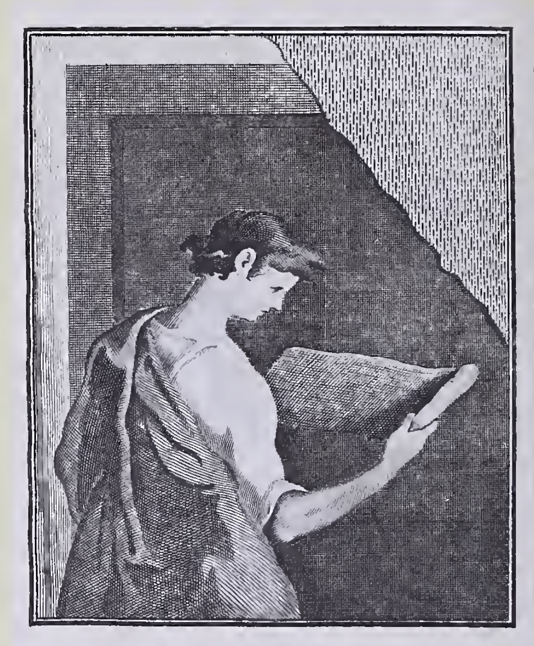




BIBLIOTHÈQUE

DES

ÉCOLES FRANÇAISES D'ATHÈNES ET DE ROME

30

FASCICULE TRENTIÈME

ÉTUDE SUR LES LÉCYTHES BLANCS ATTIQUES A REPRÉSENTATIONS FUNÉRAIRES

M. E. POTTIER.

TOULOUSE. — IMP. A. CHAUVIN ET FILS, RUE DES SALENQUES, 28.

ÉTUDE

SUR LES

LÉCYTHES BLANCS ATTIQUES

A REPRÉSENTATIONS FUNÉRAIRES

PAR

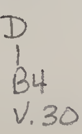
E. POTTIER

ANCIEN MEMBRE DE L'ÉCOLE FRANÇAISE D'ATHÈNES
MAÎTRE DE CONFÉRENCES A LA FACULTÉ DES LETTRES DE RENNES



PARIS
ERNEST THORIN, ÉDITEUR
LIBRAIRE DES ÉCOLES FRANÇAISES D'ATHÈNES ET DE ROME
DU COLLÈGE DE FRANCE ET DE L'ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE
7, RUE DE MÉDICIS, 7

1883



ÉTUDE

SUR LES

LÉCYTHES BLANCS ATTIQUES

A REPRÉSENTATIONS FUNÉRAIRES

INTRODUCTION

L'étude des vases peints est devenue une partie importante de l'archéologie figurée, surtout depuis la découverte des nécropoles d'Étrurie. En 1831, Gerhard annonçait avec enthousiasme, dans son *Rapporto volcente*, la naissance inattendue de cette foule de documents précieux pour l'histoire de l'antiquité (1). Mais on a bientôt reconnu que l'interprétation de ces peintures de vases présentait de grandes difficultés. Les observations qu'elles fournissent sur l'art, sur la religion et sur la vie privée des anciens sont fécondes, si l'on sait de quel peuple ces peintures représentent la vie, dans quelle région elles ont pris naissance, à quelle époque elles se rattachent. Mais, dans beaucoup de cas, on ne peut répondre qu'avec hésitation. Les vases italo-grecs ont-ils été fabriqués sur le sol italien ou importés de Grèce? Dans quelle mesure les céramistes italo-grecs ont-ils imité les œuvres grecques? Peut-on fixer exactement les différentes périodes de fabrication? Autant de questions controversées et délicates à résoudre.

(1) *Annali dell' Instituto archeologico*, 1831, p. 113. « Fons ecce fluit eruditionis multiplicis, quo vel grammaticorum hortuli irrigentur, artis, antiquitatis, historiæ cognitio mirifice promoveatur; deorum hominumque imagines, res sacræ, fabulæ iisdem operibus quam maxime illustrantur, Græcorum festa publica, exercitia juvenum, ritus nuptiarum exponuntur. »

Les mêmes doutes n'existent pas pour les vases dont l'origine grecque n'est pas douteuse. Aussi l'étude des vases peints a fait le premier pas dans la vraie voie, le jour où l'on s'est occupé de déterminer les provenances des vases et où l'on a tourné son attention vers la céramique grecque proprement dite. Stackelberg a, le premier, donné l'exemple dans un ouvrage qui, aujourd'hui encore, est d'une valeur incontestable, *Die Græber der Hellenen* (Berlin, 1835). Les auteurs des plus récents travaux sur la céramique, MM. Heydemann, Benndorf, Conze, Dumont, Collignon n'ont fait qu'adopter et perfectionner sa méthode. M. Dumont, en particulier, s'est attaché à montrer que dans la céramique de la Grèce proprement dite certaines classifications sont assez faciles à faire, et qu'il serait important d'étudier séparément plusieurs catégories de vases peints dont on connaît la provenance : tels sont les vases de Béotie, les coupes de Mégare, la céramique commune de Phalère, les lécythes blancs attiques (1).

Ceux-ci surtout méritent d'attirer l'attention. On sait assez exactement à quelle époque ils apparaissent et pour quel usage on les fabriquait : le style des figures, la nature des inscriptions qu'on y trouve, quelques textes des auteurs prouvent qu'ils existaient dès le cinquième siècle avant J.-C., et qu'on s'en servait exclusivement pour les cérémonies funèbres. Aristophane y fait une allusion fort claire dans un passage souvent cité de l'*Assemblée des femmes* (v. 996) :

ὃς τοῖς νεκροῖσι ζωγραφεῖ τὰς ληκύθους.

Il fait entendre plus loin (v. 1032) que ces vases étaient placés, après le décès, auprès du mort :

. . . . .καὶ παράθου τὰς ληκύθους.

Enfin, le scholiaste de Platon (2) nous explique qu'on y mettait des parfums destinés aux morts : « Λήκυθον δὲ ἀγγεῖόν τί φασιν οἱ Ἀττικοὶ, ἐν ᾧ τοῖς νεκροῖς ἔφερον τὸ μύρον. » Le rôle funéraire du lécythe blanc au cinquième et au quatrième siècle n'est donc pas douteux.

Par les fouilles de tombeaux on constate qu'on n'en trouve plus à l'époque romaine, et il est possible que la fabrication en ait

(1) Dumont, *Peintures céramiques de la Grèce propre*. p. 15, 19 (Extrait du *Journal des savants*, 1872, 1873).

(2) Schol. Platon, *Hip. min.*, p. 368 c.

cessé au deuxième siècle avant notre ère (1) : elle n'a pas dépassé une période de deux cents à trois cents ans. Pour la provenance, il est reconnu que le lécythe blanc ne se trouve que dans les tombeaux de l'Attique. Il y a des exceptions, car on en cite quelques-uns qui viennent d'Italie et de Sicile, de Rhodes, de Crimée, et, en Grèce, d'Égine, de Salamine et de Corinthe (2). Dans des fouilles pratiquées en 1881 à Tanagre, en Béotie, la Société archéologique d'Athènes a trouvé deux lécythes blancs dans un tombeau; l'un portait une offrande à la stèle, l'autre une peinture complétement effacée. Mais ces exemples sont fort rares et tiennent sans doute à un hasard d'exportation. Il reste certain que le lécythe blanc est une production essentiellement attique. Grâce à la certitude d'époque et de provenance, il occupe une place à part dans l'histoire de la céramique. L'intérêt des représentations s'y ajoute encore, car elles se rapportent presque toutes aux rites funéraires et l'on y trouve plus d'un renseignement sur les croyances religieuses des Athéniens au cinquième et au quatrième siècle avant J.-C.

On pouvait donc penser qu'une étude détaillée des lécythes blancs formait un chapitre important dans l'histoire de la céramique grecque. Mais la rareté de ces vases, dans les différentes collections d'Europe, l'a fait attendre longtemps. O. Jahn, en 1854, pouvait à peine en citer quelques-uns (3). En 1866, M. de Witte constatait que les principaux musées n'en renfermaient guère que deux ou trois spécimens chacun (4). C'est seulement en 1869 qu'après avoir étudié en Grèce un grand nombre de ces vases, M. Benndorf y consacra un fascicule entier de sa publication (5). Mais cet ouvrage était plutôt destiné à faire connaître des documents nouveaux qu'à exposer des vues d'ensemble, et M. Dumont, en 1872-1874, a pu ajouter de nombreuses observations à celles de l'archéologue allemand, d'après ses études personnelles dans les collections publiques et privées d'Athènes (6). De nouveaux

(1) Dumont, *Peint. céram.*, p. 55.

(2) Benndorf, *Gr. u. Sicil. Vasenbilder*, S. 27. Encore peut-on se demander, quand on n'a pas pu examiner les originaux, s'il ne s'agit pas de vases de Locres, qu'il faut soigneusement distinguer des lécythes athéniens et qui se trouvent partout. Voir plus loin, p. 4-5.

(3) O. Jahn, *Beschreibung der Vasensammlung zu München*, S. XXIII, XXIV, CXXXIV.

(4) De Witte, *Gazette des Beaux-Arts*, 1866, II, p. 117.

(5) Benndorf, *Gr. u. Sicil. Vasenb.*, Zweite Lieferung, 1869.

(6) Dumont, *Peintures céramiques de la Grèce propre*, 1874 (Extrait du *Jour-*

travaux ont augmenté encore le nombre des lécythes publiés, en particulier le catalogue d'un des musées d'Athènes fait par M. Collignon en 1877 (1), quelques publications et descriptions de M. Mylonas dans le *Bulletin de Correspondance hellénique* (2), une étude de M. C. Robert sur *Thanatos* (3), etc. Mais Athènes, par la richesse de ses collections, fournit chaque jour des documents nouveaux et reste le seul endroit où l'on puisse étudier le sujet avec détail. M. Dumont évalue à six cents environ le nombre des lécythes connus (4) ; Athènes en possède plus des deux tiers. J'ai donc pu, pendant mon séjour en Grèce, entreprendre une étude d'ensemble sur cette catégorie de vases peints. J'ai profité de mes recherches pour recueillir, à mon tour, une centaine de lécythes inédits dont la description forme un *Appendice* à la fin du présent ouvrage.

Il importe avant tout de caractériser nettement ce qu'on entend par les lécythes blancs attiques. Il ne faut pas, en effet, les confondre avec une autre catégorie de vases à forme de lécythes et à couverte blanche qu'on appelle *vases de Locres*. Malgré cette ressemblance extérieure, qui peut tromper au premier abord, la technique et le style en sont tout différents. La couverte blanche des lécythes attiques est d'une couleur laiteuse ; elle est même d'un blanc de neige dans les lécythes soignés ; elle est peu luisante, fragile, souvent craquelée ou écaillée. La couverte des vases de Locres est toujours d'un blanc sale qui tire sur le jaune ; elle est lustrée et adhère fortement à l'argile du vase. Les lécythes blancs sont peints au trait en couleur rouge, jaune, plus rarement brune ou noire. Les vases de Locres sont toujours au trait noir ou brun-noir et, le plus souvent, les personnages sont peints intérieurement, en forme de silhouettes opaques, comme sur les vases à figures noires. Enfin, la grande majorité des lécythes blancs est ornée de sujets funéraires ; sur les vases de Locres, ce sont des scènes mythiques ou familières. La différence porte donc sur la nature de l'enduit, sur la couleur, sur la techni-

nal des Savants, 1872, 1873) ; *Gazette des Beaux-Arts*, 1874, I, p. 126. Un ouvrage important, *les Céramiques de la Grèce propre*, est en cours de publication ; le premier fascicule a paru.

(1) Collignon, *Catalogue des vases peints du musée de la Société archéologique d'Athènes*, 1877.

(2) *Bulletin de Correspondance hellénique*, I, p. 39-43, pl. 1 et 2 ; III, p. 177, 178, 449, 451 ; IV, p. 371, 372, 416 ; V, p. 359, 360.

(3) C. Robert, *Thanatos*, Berlin, 1879 (39es Programm zum Winckelmannfeste).

(4) Dumont, *Peint. céram.*, p. 55.

que du dessin, sur le sujet représenté. Aussi suffit-il de comparer une fois attentivement un vase de Locres avec un lécythe blanc pour ne plus jamais risquer de les confondre. Cette distinction est très importante à faire ; car le lécythe blanc ne se trouve qu'en Attique : c'est le produit d'un art et d'une époque bien déterminés. Au contraire, les lécythes de Locres se trouvent un peu partout, en Italie, en Sicile et en Grèce; ils n'ont donc pas du tout la même importance ni le même intérêt comme documents historiques.

Dans l'étude particulière des lécythes blancs attiques j'ai cru devoir circonscrire le sujet et n'examiner en détail que les représentations funéraires. Il faut noter, en effet, qu'on trouve aussi sur ces vases quelques scènes mythiques ou familières (1); mais

(1) Voici la liste de celles que j'ai notées. — *Divinités*. 1. Athéné (Benndorf, *Gr. u. Sicil. Vasenb.*, taf. 27, 3). 2. Athéné assise (*id.* S. 44, Anm. 229). 3. Déméter et Koré (Collignon, *Catalogue des vases peints du musée de la Soc. arch. d'Athènes*, n° 679). 4. Déméter sacrifiant (*Arch. Zeitung*, 1844, S. 316). 5. Déméter (*Gazette archéologique*, 1878, p. 184, note 2). 6. Déméter assise, tenant une phiale ; à ses pieds un serpent. Inscription : ἡ παῖς κ... (*Arch. Anzeiger*, 1864, p. 163). 7. Apollon avec l'arc et une lyre, tenant une phiale dans laquelle Artémis verse une libation (*Gazette des Beaux-Arts*, 1866, II, p. 119). 8. Apollon et Niké (*Bulletino dell' Inst. arch.*, 1866, p. 111). 9. Hercule combattant le triple Géryon (*Gaz. des Beaux-Arts*, 1866, II, p. 119). 10. Hercule faisant une libation sur un autel allumé (*Catalogue de la collection Barre*, n° 353). 11. Iris (Benndorf, taf. 27, 2). 12. Éros (*Arch. Zeitung*, 1880, S. 136, Anm. 5). 13, 14, 15, 16, 17. Nikés portant une couronne, une phiale, une hydrie, une torche, etc. (Collignon, n° 678. Benndorf, taf. 19, 3 ; 23, 2. *Arch. Zeitung*, 1880, S. 136, Anm. 5. *Appendice*, n°s 21, 22, 45). — *Sujets héroïques*. 18. Énée fuyant avec son père Anchise. Inscriptions : Αἰν.α et 'Αν.ίσε (*Bulletino dell' Inst.*, 1867, p. 237). 19. Amazone (*id.*, p. 236). 20. Amazone (*Vasensammlung der kaiserl. Ermitage*, n° 1644. Stéphani y voit une Artémis dans le *Compte rendu de Saint-Pétersbourg*, 1868, p. 66). 21. Cadmus et le dragon (Heydemann, *Mittheilungen aus den Antikensamml. in Ober u. Mittelltalien*, S. 56, n° 1363, taf. 1, 3). 22. Combat des Lapithes et des Centaures (*Arch. Anzeiger*, 1852, p. 237). 23. Adieux d'un guerrier et d'une femme tenant un enfant dans ses bras (d'Hector et d'Andromaque? *Arch. Zeitung*, 1880, S. 40). 24. Une Ménade (Heydemann, *Mittheilungen aus den Antik.*, taf. 1, 4). — *Sujets familiers*. 25. Intérieur de gynécée (Heydemann, *id.*, S. 57, n° 1397). 26. Femme jouant de la lyre devant une autre femme (*id.*, n° 1398). 27. Femme nue et enfant nu (*id.*, Anm. 140). 28. Femme assise tenant un collier (*id.*, et *A Guide to the first vase Rooms, British Museum*, p. 28, n° 164). 29. Scène de sacrifice (Heydemann, *id.*, S. 56). 30. Deux femmes et un enfant (Heydemann, *Griechische Vasenbilder*, S. 4, c.). 31. Deux femmes faisant libation (*A Guide British Mus.*, p. 28, n° 163). 32. Deux femmes dont l'une tient un fil, à côté d'un calathos, et l'autre un aryballe ; inscription · λάδε (*Gaz. des Beaux-Arts*, 1866, II, p. 118). 33. Femme assise, à laquelle une autre femme apporte un enfant; inscription : Δρό-

elles sont peu nombreuses, et il m'a semblé que, n'offrant pas de détails nouveaux sur les croyances ou les mœurs des Athéniens, elles n'auraient fait que nuire à l'unité du sujet.

Qu'on ne s'attende pas non plus à trouver ici une étude complète des rites funéraires usités chez les Attiques; le plan de mes recherches a été limité par les représentations mêmes des lécythes blancs : il n'y a rien qui ne soit tiré de l'examen de ces vases. Si quelques détails importants, comme la crémation, l'inhumation, le banquet funèbre, etc., sont absents de ces peintures, je n'ai point cru qu'il fût nécessaire d'en parler. Mon seul objet a été de montrer que les monuments figurés, les peintures de vases en particulier, peuvent être envisagés comme des documents historiques d'une valeur égale à celle des textes, et non comme une sorte de commentaire illustré, simplement propre à éclairer ce que nous savons déjà sur l'antiquité. Je n'ai assurément pas exclu les renseignements qui nous viennent de la littérature pour faire la part plus large à l'archéologie ; mais je crois que l'une n'est pas moins utile que l'autre pour arriver à une connaissance intime des mœurs grecques. Telle peinture sera le commentaire vivant d'un texte connu ; telle autre offrira un détail nouveau que les auteurs ont négligé de mentionner.

Nous ne devons pourtant pas nous borner à une étude sur les détails du rituel funéraire : la connaissance de l'antiquité n'est pas dans une sèche nomenclature des faits matériels. La science moderne cherche à dégager de l'ensemble des documents historiques certaines notions générales et philosophiques ; celles-ci surtout sont intéressantes quand il s'agit des rites funèbres.

μιππος καλὸς Δρομοκλείδο (*Arch. Zeitung*, 1880, p. 137, Anm. 10). 34. Femme assise tenant une couronne, un oiseau posé sur ses genoux ; devant elle un homme barbu, debout, drapé, appuyé sur un bâton ; inscriptions : Ὀλυνπιχὸς καλός, ὁ παῖς καλός. Sur le dessus du vase, au lieu de palmettes, un Éros volant (*Arch. Zeitung*, 1880, S. 40, taf. 11). 35. Homme tenant dans ses bras un enfant ; dans le champ une bandelette (*id.*). 36. Jeune homme assis, dans une attitude pensive (*Arch. Zeitung*, 1845, S. 187). 37. Femme debout, tenant d'une main un éventail et de l'autre un coffret (*Bulletin de Correspondance hellénique*, 1881, p. 359). 38. Femme jouant aux osselets (*id.*, p. 360). 39. Un guerrier à cheval (Collignon, *Catalogue des vases peints*, n° 680). 40. Deux guerriers à pied en attaque (*id.*, n° 681). 41. Un guerrier à pied en attaque (*id.*, n° 682). 42. Un guerrier à cheval et un guerrier à pied en attaque, séparés par des roseaux (lécythe inédit du Louvre. H. 0,55). 43. Femme debout, tenant un objet enveloppé dans un voile rouge ; en face d'elle, une femme tenant un aryballe ; par terre un tabouret, dans le champ un miroir et une bandelette (lécythe inédit de la collection Piot). 44. Éphèbe coiffé du pétase et enveloppé de l'himation, tenant une double lance (*Appendice*, n° 96).

Comment les Grecs avaient-ils résolu l'éternelle énigme de la mort? Les monuments funéraires, bas-reliefs et peintures de vases nous indiquent une solution qui n'est pas toujours conforme aux idées exprimées par les auteurs. Ceux-ci se font, en général, l'écho de la philosophie de leur temps; ils représentent l'élite des intelligences. Les monuments sont le produit des croyances populaires; ils expriment fidèlement les sentiments naïfs ou même grossiers qui agitaient le commun des esprits en face de la mort. Connaître la philosophie d'un Socrate ou d'un Platon n'est pas connaître la religion d'un Grec du cinquième ou du quatrième siècle. Étranger aux spéculations sereines de la philosophie idéaliste, le vulgaire s'est contenté de confier à la pierre des tombeaux et aux peintures des vases funéraires l'expression de son attachement désespéré pour l'existence, de son horreur pour la solitude et le néant de la mort.

Notre tâche ne sera point encore achevée, quand nous aurons étudié sur les peintures des lécythes blancs les détails du rite funèbre et la philosophie des croyances populaires. Comme la religion, l'art contemporain a laissé sa trace dans ces esquisses légères. Nous avons vu à quelle époque se place la fabrication de ces vases. Elle apparaît avec le siècle de Périclès, dure pendant tout le siècle d'Alexandre, et paraît cesser après les premiers Ptolémées. Elle naît donc et se développe sous l'influence des plus parfaits modèles de l'art attique, en peinture comme en sculpture. Les mêmes qualités de goût et de sobre élégance doivent s'y retrouver. Il faut tenir compte, il est vrai, de l'infériorité d'un art industriel qui reste à une grande distance des créations originales de l'art libre. Les procédés minutieux de la fabrication, les conditions de la vente ont imposé aux peintres une certaine uniformité ou une hâte d'exécution qu'il est aisé de reconnaître. Pourtant, la main d'un véritable artiste sait parfois se révéler par la liberté et la pureté du dessin, par l'expression donnée aux personnages. Enfin, nous ne devons pas oublier qu'après l'anéantissement complet des grandes compositions à fresque qui décoraient les parois des portiques et des temples, ces modestes peintures de vases sont restées pour nous le principal témoignage de ce que pouvait être le style de la peinture attique au cinquième et au quatrième siècle.

Une étude d'ensemble sur les lécythes blancs à représentations funéraires comprendra donc deux parties : la Religion et l'Art.

Athènes, janvier 1882.

I

LA RELIGION

CHAPITRE I.

L'EXPOSITION DU MORT (*Planche I*).

Gerhard a répété, d'après une opinion généralement admise, que les anciens ont évité de représenter des scènes de funérailles (1). L'ensemble des peintures que nous étudions ici est en complet désaccord avec cette théorie; mais aucune n'y donne un démenti plus évident que le sujet de l'Exposition du mort (πρόθεσις). Ce n'est pas une simple scène de deuil que nous avons sous les yeux, un tableau des regrets que le défunt laisse après lui : c'est la peinture de la mort même, et le personnage qui fait le centre de la composition n'est autre que le cadavre étendu sur son lit de parade, les yeux clos, la bouche entr'ouverte, dans l'attitude rigide des trépassés que le pinceau de l'artiste n'a pas craint de reproduire dans sa réalité lugubre. M. Benndorf a dressé la liste des monuments de tout genre qui représente la πρόθεσις et il en a réuni dix-huit (2). Parmi eux, il ne signale que quatre lécythes blancs attiques; le troisième fascicule de son ouvrage en contient un cinquième (3). M. Heydemann a noté le même sujet sur un lécythe blanc qui se trouve au Musée de Berlin (4). J'en ai trouvé deux autres au Musée du Louvre (5) et un dans une collection particulière. C'est donc en tout une

(1) *Rapporto Volcente*, p. 51; *Auserlesene griechische Vasenbilder*, III, S. 121.

(2) Benndorf, *Gr. u. Sicil. Vasenb.*, S. 6-7.

(3) *Id.*, S. 65, taf. 33.

(4) Heydemann, *Mitheilungen aus den Antikensammlungen in Ober und Mittelltalien*, S. 57, n° 1399.

(5) *Appendice*, n°s 63, 64, 100. Je remarque aussi dans Stackelberg, *Græber der Hellenen*, taf. 38, 6, une scène d'exposition sur un lécythe athénien : le mort est étendu sur un lit, de droite à gauche; deux bandelettes pendent au-dessus de lui. Mais la description (S. 33) ne dit pas s'il s'agit d'un lécythe blanc.

série de neuf lécythes blancs qui, à ma connaissance, offrent le sujet de la πρόθεσις.

1° (Collection particulière d'Athènes. — Benndorf, taf. XVII, 1. Collignon, n° 629, a). Le mort imberbe est étendu de droite à gauche sur un lit; la tête repose sur deux coussins. Le corps est recouvert de bandelettes qui pendent le long du lit. Une femme à droite et une femme à gauche se lamentent en étendant la main droite et en portant la main gauche à leurs cheveux.

2° (Marchand d'antiquités d'Athènes. — Benndorf, S. 7). On reconnaît le sujet, mais la représentation est presque entièrement détruite.

3° (Collection particulière d'Athènes. — *Arch. Anzeiger*, 1856, S. 140; *id.*, 1864, S. 298. Benndorf, S. 6. Collignon, n° 629, b). Le mort est étendu sur un lit; autour de lui quatre femmes se lamentent et s'arrachent les cheveux.

4° (Musée du Varvakéion d'Athènes. — Benndorf, S. 7. Heydemann, *Griechische Vasenbilder*, taf. XII, 11. Collignon, n° 629. Dumont, *Céramiques de la Grèce propre*, pl. 32). Le mort imberbe et couronné de fleurs est étendu de droite à gauche sur un lit et enveloppé dans un linceul violet. Des fleurs sont répandues sur sa poitrine; la tête repose sur deux coussins. A droite et à gauche, dans le champ, sont suspendues des bandelettes et une couronne. Derrière le lit sont placés deux grands lécythes blancs, ornés de bandelettes. Une femme debout de l'autre côté du lit et tournée vers le mort élève la main gauche vers son front. Sous le lit se tient un oiseau.

5° (Musée de l'Art et de l'Industrie, à Vienne. — Benndorf, taf. 33. Collignon, n° 629, c). La morte, enveloppée dans un linceul verdâtre, est étendue sur un lit de droite à gauche; la tête repose sur un coussin. A droite, une femme debout tient de la main droite un éventail au-dessus de la tête de la morte et de la main gauche une corbeille. Derrière le lit, une seconde femme se lamente en portant les deux mains à ses cheveux. A gauche, une troisième femme vêtue d'un chiton verdâtre et d'un manteau brun se lamente en étendant la main droite et en portant la main gauche à ses cheveux. A gauche, est suspendue au mur une couronne de feuilles vertes. Entre les femmes debout voltigent trois εἴδωλα ailés qui portent la main gauche à leurs cheveux.

6° (Musée de Berlin, n° 2359. — Heydemann, *Mittheil. aus den Antikensamm.* S. 57, n° 1399). Le mort est étendu sur un lit; il est entouré d'une femme vêtue d'un chiton noir et d'un manteau brun, d'un homme vêtu d'un manteau lilas sombre, et d'une autre femme portant une corbeille et une bandelette; au-dessus voltige un εἴδωλον ailé.

7° (Musée du Louvre. — *Appendice*, n° 63). La morte est étendue de droite à gauche sur un lit orné de bandelettes rouges; la tête repose sur un coussin. A droite, une femme enveloppée dans un himation rouge étend la main droite au-dessus de la morte. A gauche, une femme

drapée (le bas du vêtement a disparu et laisse voir la silhouette du corps nu) étend la main droite et porte la main gauche à ses cheveux. Derrière elle, une colonnette dorique indique que la scène se passe dans l'intérieur d'une maison. Au-dessus de la morte voltige un εἴδωλον.

8° (Musée du Louvre. — *Appendice*, n° 64 et planche I). La morte est étendue de droite à gauche sur un lit à pieds tournés, orné d'une couverture à broderies et à dessins en zigzag; la tête repose sur un coussin. A droite, une femme tient de la main droite une corbeille d'où pendent des bandelettes et porte la main gauche à ses cheveux. A gauche, derrière le lit, une femme étend la main droite et porte la main gauche à ses cheveux. Au-dessus de la morte un miroir est suspendu dans le champ.

9° (Collection particulière à Paris. *Appendice*, n° 100). La morte est étendue de droite à gauche sur un lit orné de bandelettes rouges; la tête repose sur un coussin. A gauche, une femme debout étend la main droite et porte la main gauche à ses cheveux. A droite, une femme, vêtue d'un himation rouge qui laisse voir en dessous une tunique blanche à raies rouges, étend la main droite et porte la main gauche à ses cheveux.

Nous savons par les textes des auteurs et par les inscriptions quel moment précis de la cérémonie mortuaire l'artiste a voulu peindre (1). La loi de Solon prescrivait, à Athènes, d'exposer le mort dans l'intérieur de la maison, le jour du décès (2). Une loi de Céos, qu'on attribue à la seconde moitié du sixième siècle et qui a plus d'un trait commun avec la loi de Solon, donne à ce sujet un règlement assez détaillé, qui paraît tendre à resteindre le luxe de la cérémonie funèbre (3). Le mort pourra être enveloppé dans trois étoffes blanches (4), mais le prix total de celles-ci ne dépassera pas cent drachmes. Le transport du corps (ἐκφορά), se

(1) V. l'article de M. Collignon, *Note sur les cérémonies funèbres en Attique* (Annales de la Faculté de Bordeaux, 1879, p. 315-321). V. aussi les textes réunis par Hermann, *Lehrbuch der Griechischen Privatalterthümer*, § 39.

(2) Démosthène, πρὸς Μακάρτ., § 62, p. 1071 : «... τὸν ἀποθανόντα προτίθεσθαι ἔνδον, ὅπως ἂν βούληται · ἐκφέρειν δὲ τὸν ἀποθανόντα τῇ ὑστεραίᾳ ᾗ ἂν προθῶνται. »

(3) Kœhler, *Mittheilungen der deutschen archæologischen Institutes in Athen*, I, S. 140, 255 : « Οἵδε νό[μ]οι περὶ τῶν καταφθι[μέ]νω[ν· κατά τά]δε θά[πτ]ειν τὸν θανόντα ἐν εἱμ[ατ]ίο[ις τρι]σὶ λευκοῖς στρώματι καὶ ἐνδύματι [καὶ ἐ]πιϐλήματι, ἐξεῖναι δὲ καὶ ἐν ἐλάσ[σ]οσ[ι μὴ] πλέονος ἀξίοις τοῖς τρισὶ ἑκ[ατὸ]ν δ[ραχμ]έων · ἐχφέρειν δὲ ἐγ κλίνῃ σ[τε]ν[όποδι κα]ὶ μὴ καλύπτειν τάδ'ό[λο]σχερ[έα τ]οῖ[ς εἱματ]ίοις... »

(4) Cette couleur n'était sans doute pas obligatoire à Athènes; car, sur les lécythes n°s 4 et 5, la couverture du mort est violette ou verdâtre. Il y avait d'ailleurs une certaine liberté pour ces détails, puisque la loi de Solon dit : « ὅπως ἂν βούληται ».

fera sur un lit à pieds étroits et l'on ne cachera pas le corps tout entier avec les étoffes : précaution prise sans doute pour constater les morts violentes. Tous ces détails prennent vie, en quelque sorte, sur les peintures des lécythes blancs. Voici l'intérieur de la maison où se fait la πρόθεσις ; au centre est le lit de parade, aux pieds minces et tournés, sur lequel est étendu le mort. Le corps raidi et allongé disparaît sous les couvertures, mais le haut du buste et le visage restent découverts. Sur le lécythe du Louvre (Pl. I.), on remarquera les ornements brodés qui décorent la couverture du lit; ils font comprendre le luxe parfois usité dans ces cérémonies et dont le législateur de Céos a voulu réprimer l'excès (1).

La première remarque à faire sur les personnages qui entourent le lit funèbre est que les femmes s'y trouvent en grande majorité. Sur un lécythe seulement (n° 6), un homme trouve place parmi les assistants. Il est vrai que notre série de vases est ici peu nombreuse et ne suffirait pas à prouver une intention expresse de l'artiste, si les autres monuments figurés et les textes ne s'accordaient à montrer la part prépondérante que prennent les femmes dans la cérémonie mortuaire. C'est à elles que revient le soin de faire la toilette du mort, de le laver, de le parfumer, de l'envelopper dans son linceul. Un passage d'Homère fait déjà allusion à cette coutume : Diomède, légèrement blessé par Pâris, s'écrie qu'il sait autrement frapper son ennemi, qu'un homme atteint par sa lance est un homme mort, et qu'autour de lui les vautours sont plus nombreux que les femmes (2). Dans la cérémonie des funérailles d'Hector, le rôle principal est aux femmes (3). La loi de Solon essaie de réfréner les manifestations exagérées de douleur auxquelles elles se livraient : il leur est défendu de s'égratigner et de se meurtrir, de chanter des thrènes composés d'avance (4). Une plaque archaïque de terre-cuite peinte, publiée par M. Benndorf (5) et acquise par le Musée du Louvre, nous donne, en effet, le curieux spectacle d'un chœur de femmes rangées au-

(1) Voir sur les étoffes nommées ἄνθινα, que la religion bannissait de certains sanctuaires, une inscription curieuse trouvée à Délos, par M. Hauvette-Besnault, *Bull. de Corr. hellén.*, VI, p. 350-351.

(2) *Iliade*, XI, v. 395 : «... οἰωνοὶ δὲ περὶ πλέες ἠὲ γυναῖκες. »

(3) *Id.*, XXIV, v. 707-805. V. les textes cités par Hermann, *Lehrbuch der Griech. Privatalt.*, § 39, 5, 6.

(4) Plutarque, *Vie de Solon*, p. 90, § 21. «... ἀμυχὰς δὲ κοπτομένων καὶ τὸ θρηνεῖν πεποιημένα... ἀφεῖλεν. »

(5) Benndorf, *Gr. u. Sicil. Vasenb.*, taf. I.

tour du mort, s'arrachant les cheveux et attendant que le chœur d'hommes placé en arrière ait fini de chanter pour entonner à son tour l'hymne funèbre. Tous les autres monuments du même genre, vases à figures rouges ou noires, montrent également les femmes en nombre supérieur aux hommes et placées tout près du lit mortuaire (1). Le peintre de lécythes blancs n'a donc fait que se conformer à l'usage établi.

Tous ces personnages représentent les parents du défunt; je crois qu'on a tort de désigner parfois quelques-unes des femmes par le nom de « servantes » (2). Leur attitude et les offrandes qu'elles tiennent dans leurs mains ont amené ce terme dans les descriptions; mais il n'est pas rigoureusement exact et change même le caractère intime de la scène. Si le nombre des personnages était considérable, on pourrait admettre que, parmi eux, quelque servante ou quelque pleureuse à gages trouvât sa place. Mais les peintures de lécythes blancs, qui réunissent au plus quatre ou cinq personnages, ne doivent représenter que des parents autour du lit funèbre. D'ailleurs, un détail de costume quelconque indique-t-il une différence de condition entre les personnages représentés? Le seul fait d'apporter un coffret, une bandelette ou une corbeille n'est pas une preuve suffisante. Les femmes athéniennes de condition libre prenaient part aux travaux de leurs servantes. Qu'on se souvienne de la femme d'Ischomaque, ce type gracieux de la jeune maîtresse de maison, qui ne dédaigne pas de pétrir le pain de ses mains, de battre les habits et les tapisseries avant de les ranger. Mais elle se pique aussi d'être plus avenante et mieux habillée que ses servantes (3). Sur les lécythes blancs on chercherait vainement une différence entre l'habillement de ces prétendues servantes et le costume des autres femmes. On remarque au contraire plus d'une fois dans leur vêtement une richesse et une élégance qui ne conviennent qu'à une femme de condition libre (4). Enfin la loi de Solon et la loi de Céos insistent sur la qualité de proches parentes que doivent avoir les femmes pour prendre part aux rites funèbres (5). La plaque peinte de terre

(1) Benndorf, *Gr. u. Sicil. Vasenb.*, S. 6-7.

(2) Stackelberg, *Græber der Hellenen*, S. 39, 2. Heydemann, *Mittheilung. Antikensamml.*, S. 57, nº 1399. *Catalogue de la Collection d'antiquités grecques* de M. Rayet, p. 34.

(3) Xénophon, *Économique*, X, 12.

(4) Benndorf, *Gr. u. Sicil. Vasenb.*, taf. 20, 1; 22, 1; 25.

(5) Démosthène, πρὸς Μακάρ., § 62, p. 1071 : «... μηδ' ἀκολουθεῖν ἀποθανόντι, ὅταν εἰς τὰ σήματα ἄγηται, ἐντὸς ἑξήκοντ' ἐτῶν γεγονυῖαν, πλὴν ὅσαι ἐντὸς ἀνεψιαδῶν

cuite, publiée par M. Benndorf, est le monument le plus significatif en ce genre : des inscriptions placées à côté des personnages font connaître que ce sont la grand'mère, la mère et les sœurs, le père et les frères du défunt (1).

Nous admettrons donc le nom de « parents » pour les hommes et pour les femmes représentés sur les lécythes blancs auprès du lit funéraire. Toutefois, il est important d'observer que, dans la réalité, des étrangers pouvaient se trouver parmi les hommes Si la loi de Solon, comme celle de Céos, impose aux femmes certains règlements, il n'est pas fait mention des hommes. Thucydide, racontant les funérailles solennelles des premières victimes de la guerre du Péloponnèse, dit expressément que *tout citoyen* ou même *tout étranger* est libre de se joindre au cortège; il ajoute ensuite que les *parentes* viennent auprès du tombeau faire entendre leurs lamentations (2). Dans une inscription de Messène, il est dit que tous les citoyens se rendront en masse au-devant du convoi funèbre d'un citoyen que la ville veut honorer (3). Dans un plaidoyer, Isée reproche à son adversaire de n'avoir pas veillé lui-même à l'ensevelissement d'un homme qu'il prétendait être son propre père, et d'en avoir laissé le soin à des amis du défunt, à des étrangers (4). Il y a donc là une distinction tout à fait conforme aux habitudes de la vie des Grecs : les hommes sont libres de rendre les derniers hommages à n'importe quel mort; les femmes ne peuvent le faire qu'à titre de parentes.

Dans le costume des assistants on peut saisir certains détails relatifs à la façon dont les Athéniens portaient le deuil. Il est

εἰσι · μηδ' εἰς τὰ τοῦ ἀποθανόντος εἰςιέναι, ἐπειδὰν ἐξενεχθῇ ὁ νέκυς, γυναῖκα μηδεμιὰν, πλὴν ὅσαι ἐντὸς ἀνεψιαδῶν εἰσιν ». — *Mittheil. d. deutschen Institut*, I, p. 145 : «... μὴ ἰέναι γυναῖκας π[ρ]ὸς τ[ὴν οἰ]κίην ἄλλας ἢ τὰς μιαινομένας · [μ]ια[ίνεσθαι] δὲ μητέρα καὶ γυναῖκα καὶ ἀδε[λφέας κα]ὶ θυγατερὰς, πρ[ὸ]ς δὲ ταύτ[α]ις.... γυναικῶν παῖδας...... [ἀ]νεψιῶν, ἄλλον δὲ μ[η]δ[έν]α ».

(1) Benndorf, *Gr. u. Sicil. Vasenb.*, taf. I, S. 3. A droite, derrière le lit, on aperçoit le bas d'un personnage qui paraît être une femme, peut-être une joueuse de flûte, d'après l'inscription : ...ελοσα. Malheureusement le haut de la figure a disparu et l'inscription n'est pas complète. Si c'est une joueuse de flûte, sa présence s'explique par la nécessité d'accompagner le thrène funèbre; mais elle ne prend aucune part aux rites religieux.

(2) Thucydide, II, 34 : « ξυνεκφέρει δὲ ὁ βουλόμενος καὶ ἀστῶν καὶ ξένων, καὶ γυναῖκες πάρεισιν αἱ προσήκουσαι ἐπὶ τὸν τάφον ὀλοφυρόμεναι ».

(3) Martha, *Bull. de Corr. hellén.*, V, p. 154 : «... πάντας τοὺς τὰν πόλιν κατοικοῦντας ἐπὶ τῷ...... καὶ ἀπαντᾶσαι ἐπὶ τὰν ἐκκομιδὰν αὐτοῦ ».

(4) Isée, Περὶ τοῦ Ἀστυφίλου, § 4 : « ὁ μὲν προσποιούμενος πάλαι υἱὸς εἰςπεποιῆσθαι οὐ προὔθετο οὐδ' ἔθαψεν, οἱ δὲ φίλοι... καὶ προὔθεντο καὶ τἆλλα πάντα τὰ νομιζόμενα ἐποίησαν. »

d'usage, d'après les textes des auteurs, que les parents prennent des vêtements noirs (1). Cependant, au premier abord, l'aspect de la πρόθεσις répond mal à cette assertion. Une femme seulement, dans toute la série, porte un chiton noir (2). Mais on remarquera que l'épithète employée par les auteurs anciens ne s'applique pas expressément à la couleur noire, telle que nous l'entendons ordinairement. L'expression de μέλαν ἱμάτιον n'implique pas d'autre sens que la nuance sombre du vêtement, opposée à la blancheur des étoffes dont on couvre le mort. Homère ne dit-il pas μέλας οἶνος, μέλας πόντος, μέλαν αἷμα (3)? Un décret de la ville de Gambreion paraît user d'un terme plus rigoureusement exact en opposant le mot φαιός à λευκός. Suidas le définit ainsi : « χρῶμα σύνθετον ἐκ μελάνος καὶ λευκοῦ, ἤγουν μύϊνον. » Il paraît assez naturel d'admettre que les Athéniens aient eu la même liberté pour les nuances sombres de leurs vêtements et que les auteurs n'aient pas songé à autre chose en parlant de vêtements noirs. Dans ce sens, la couleur noire n'est plus une rareté sur les peintures de lécythes blancs, et en particulier dans les scènes de πρόθεσις on la remarque plus d'une fois (4).

Sur l'attitude générale des assistants, M. Benndorf fait observer qu'ils sont debout autour du lit funèbre et que le cérémonial leur imposait sans doute cette marque de respect pour le mort (5). Leurs gestes sont en général plus pathétiques et plus violents que dans les autres scènes de deuil : on sent que la douleur y a toute sa véhémence et que le temps n'a pas encore calmé la vivacité des regrets. Sans doute on ne trouvera rien qui altère la dignité de l'ensemble ; mais, autant que les lois du goût le permettaient au peintre, il a rendu ces mouvements passionnés par lesquels les femmes faisaient éclater leur douleur. On comprend mieux l'expression de Plutarque (ἀμυχὰς κοπτομένων) (6), quand on

(1) Euripide, *Alceste*, v. 218; *Hélène*, v. 1087; *Iphig. Aul.*, v. 1438; *Phénic.*, v. 383. Isée, Περὶ τοῦ Νικοστράτου, § 7. Plutarque, Βίοι τῶν δέκα ῥητόρων, p. 839. Lysias, Κατὰ Ἀγοράτου, § 40. Plutarque, *Périclès*, § 38.

(2) Musée de Berlin, n° 2359. Heydemann, *Mittheilungen aus Antikensamml.*, S. 57, n° 1399. V. p. 12, 6°.

(3) Homère, *Iliade*, XXIV, 79; *Odyssée*, V, 265.

(4) V. p. 12. Sur le lécythe n° 4, les bandelettes et la couverture du lit funèbre sont peintes en violet. Sur le n° 5, le linceul est vert sombre, le chiton d'une des femmes vert sombre et son manteau brun. Sur le n° 6, l'homme a un manteau lilas sombre et la femme un manteau brun.

(5) *Gr. u. Sic. Vasenbilder*, S. 7.

(6) Plutarque, *Solon*, § 21.

a vu ces figures éplorées, qui portent la main à leur chevelure comme pour l'arracher ou qui tendent les bras avec désespoir vers ce cadavre dont la raideur immobile contraste avec les démonstrations de deuil qui l'entourent (1).

Plusieurs des personnages tiennent entre leurs mains des objets qui sont des offrandes destinées au mort et dont la plupart doivent être apportées avec lui au tombeau. De ces accessoires le plus fréquent est la bandelette (ταινία) qui se compose d'une bande plate d'étoffe, terminée aux deux bouts par une frange plus ou moins découpée. Il ne paraît pas qu'une couleur ait été spécialement employée pour ces bandelettes de deuil. Le rouge est plus fréquent que les autres nuances (2). On trouve cependant des bandelettes noires (3) ou violettes (4). Parfois, au lieu de se trouver entre les mains des personnages ou attachée à des vases funèbres, la bandelette est déployée dans le champ, comme si elle était fixée à la paroi d'une muraille (5). Ce n'est qu'un signe de convention dont le peintre a usé pour marquer le caractère religieux de la scène, car cet accessoire est disposé de la même façon dans certaines représentations où l'on ne peut voir une copie de la réalité ni un intérieur de maison (6). La bandelette, en effet, était employée dans toutes les cérémonies religieuses, sacrifices, supplications, consécrations, etc.; au même titre elle a sa place dans les rites funèbres. Quelle en est la signification? Il est difficile de le dire. Même les Athéniens du cinquième siècle pouvaient ignorer à quel symbole cette marque de piété correspondait. Il n'est pas d'actes dont le sens véritable se perde plus vite aux yeux de la foule que celui des rites religieux. Ils sont, à leur naissance, entourés de mystères inaccessibles au vulgaire qui les répète sans les comprendre, sans même chercher à se rendre compte de leur signification. C'est ce qui rend si difficile et souvent impossible de déterminer le sens de certains accessoires, employés dans les cérémonies antiques, ou de certains attributs de divinités. Bien souvent l'antiquité elle-même a ignoré ce que nous cherchons et c'est s'ex-

(1) Benndorf, *Gr. u. Sicil. Vasenb.*, taf. 17, 1; 33. Collignon, *Catalogue*, n° 629. *Appendice*, n° 64. Voir notre planche I. Voir aussi Benndorf, taf. 1. *Annali dell' Instituto*, 1864, tav. O P. *Monumenti inediti dell' Inst.*, VIII, tav. 4, 5.

(2) Stackelberg, *Græber der Hellenen*, taf. 44, 1; 45; 46. Benndorf, S. 33.

(3) Benndorf, S. 35, taf. 16, 2. Heydemann, *Mitth. aus Antikensamml.*, S. 57, n° 1399.

(4) Collignon, *Catalogue*, n° 629. Stackelberg, *Græber der Hellenen*, taf. 44, 2.

(5) Heydemann, *Griechische Vasenb.*, taf. XII, 11.

(6) Collignon, *Catalogue*, n° 632.

poser à de sûres erreurs que de vouloir en savoir plus qu'elle.

Je ne chercherai pas davantage à expliquer quel sens avait la couronne de fleurs que l'on plaçait sur la tête du mort (1). Faut-il y voir, avec le scholiaste d'Aristophane, la récompense décernée à l'homme après le combat de la vie (2) ? Dirons-nous avec Lucien qu'on essayait de combattre par des fleurs et par des parfums les effets repoussants de la mort (3) ? Peu nous importe. Donner un caractère trop précis à ces symboles de deuil en usage chez les peuples modernes comme chez les anciens, n'est-ce point en affaiblir l'attrait et le charme poétique ? C'est assez de savoir que les Grecs, comme nous, voulaient contempler une dernière fois celui qui n'était plus sous un aspect de beauté tranquille et parée, qui adoucît un peu à leurs yeux la réalité lugubre du trépas.

Par contre, l'éventail qu'on voit entre les mains d'un personnage (4) semble avoir une signification précise. C'est une des précautions qu'on devait prendre pour garantir le corps, pendant la durée assez longue de la πρόθεσις, et l'on s'en servait comme de chasse-mouches. Sur un beau vase à figures rouges qui représente l'Exposition d'Archémoros, un des assistants tient une ombrelle ouverte pour défendre le cadavre contre les ardeurs du soleil (5).

Je n'hésiterai pas non plus à attribuer une destination particulière aux vases qu'on voit auprès du lit funèbre (6). Ce sont précisément des lécythes blancs, faciles à reconnaître à la forme élancée de la panse et du goulot; ici nous avons, outre la preuve irrécusable de la destination funéraire de ces vases, une sorte de commentaire illustré du passage déjà cité d'Aristophane : « καὶ παράθου τὰς ληκύθους. » (7). Je ne crois pas qu'ils aient servi à contenir l'huile dont on oignait et parfumait le corps. La position qu'ils occupent prouve qu'on les laissait près du mort pendant toute la durée de la πρόθεσις. De plus nous verrons, par l'étude de la fabrication, que les lécythes blancs ne sont pas destinés à un usage pratique, qu'ils sont faits

(1) Collignon, n° 629. Heydemann, *Griechische Vasenbilder*, taf. XII, 11.

(2) Aristophane, *Lysistrata*, 601. *Scholie* : « στέφανος (ἐδίδοτο τοῖς νεκροῖς) ὡς τὸν βίον διηγωνισμένοις. »

(3) Lucien, Περὶ πένθους, § 11 : « καὶ μύρῳ τῷ καλλίστῳ χρίσαντες τὸ σῶμα πρὸς δυσωδίαν ἤδη βιαζόμενον καὶ στεφανώσαντες τοῖς ὡραίοις ἄνθεσι προτίθενται. » V. aussi Diodore de Sicile, XVIII, 26.

(4) Benndorf, *Gr. u. Sicil. Vasenb.*, taf. 33. V. p. 12, 5°.

(5) Gerhard, *Akademische Abhandlungen*, I, S. 14, taf. 1. Benndorf, S. 6, n° 12.

(6) Heydemann, *Griechische Vasenbilder*, taf. XII, 11. V. p. 12, 4°.

(7) Aristophane, *Assemblée des femmes*, 1032.

pour rester en place et non pour verser des liquides. Je crois qu'il faut entendre, d'après le scholiaste de Platon, qu'on les remplissait simplement de parfums et que, placés auprès du lit funèbre, ils l'enveloppaient de leurs émanations odoriférantes (1). Ils contenaient ce μύρον dont parle aussi Plutarque dans le récit des funérailles faites en l'honneur des morts de Platées et qui remplissait des urnes portées par des jeunes gens dans le cortège (2). On peut voir une allusion à cet usage dans un autre passage d'Aristophane : un jeune homme cherche en vain à se débarrasser d'une vieille femme et il s'écrie qu'on devrait l'enduire de poix et la placer en guise de lécythe sur son tombeau, quand il sera mort (3). M. Milchhœfer rapproche de cette citation une remarque de Fauvel sur la découverte d'amphores enduites d'une sorte de bitume très odoriférant (4). Il est possible que cette poix ne soit pas autre chose que des restes du parfum contenu dans les vases funéraires.

Le lécythe du Varvakéion (nº 4) offre un autre détail curieux : c'est l'oiseau qui figure à droite sous le lit du mort (5). L'oiseau se rencontre assez fréquemment dans les représentations funèbres et en particulier dans les peintures de lécythes blancs, car on le retrouve dans les scènes d'offrandes à la stèle (6). L'un y voit une oie, d'autres un canard ou une colombe (7). La question a peu d'importance. Ce qui est intéressant, c'est de savoir quelle signification a l'oiseau dans les rites funèbres. Stackelberg, en y voyant une colombe, rattache cette particularité au culte de Perséphone ou d'Aphrodite Libitina, déesse des morts. Sur une autre peinture, il

(1) Schol. Platon, *Hipp. min.*, p. 368 C : « λήκυθον δὲ ἀγγεῖόν τί φασιν οἱ Ἀττικοὶ, ἐν ᾧ τοῖς νεκροῖς ἔφερον τὸ μύρον. »

(2) Plutarque, *Aristide*, § 21, p. 332 : « ἐλαίου τε καὶ μύρου κρωσσοὺς νεανίσκοι κομίζοντες ἐλεύθεροι. »

(3) Aristophane, *Ass. des femmes*, v. 1153 et suiv.

καὶ τήνδ' ἄνωθεν ἐπιπολῆς τοῦ σήματος
ζῶσαν καταπιττώσαντας, εἶτα τὼ πόδε
μολυβδοχοήσαντας κύκλῳ περὶ τὰ σφυρά,
ἄνω 'πιθεῖναι πρόφασιν ἀντὶ ληκύθου.

(4) *Mittheilungen des deutschen Institut*, V, S. 175, 1.

(5) Heydemann, *Griechische Vasenb.*, taf. 12, 11. Collignon, *Catalogue*, nº 629.

(6) Stackelberg, *Græber der Hellenen*, taf. 46, 1, 2. *Archæolog. Anzeiger*, 1856, S. 140. *Gaz. des Beaux-Arts*, 1866, II, p. 119 ; 1874, I, p. 128. Benndorf, *Gr. u. Sicil. Vasenb.*, taf. 16, 2. Heydemann, *Gr. Vasenb.*, S. 13, Anm. 13. *Arch. Zeitung*, 1880, S. 135 ; 1881, S. 259. Collignon, *Catalogue*, nº 661. *Catalogue Antiq.* de M. Rayet, nº 145. *Appendice*, nºs 49, 55.

(7) Benndorf, S. 35. Collignon, nº 629. Heydemann, *Gr. Vasenb.*, S. 13. Stackelberg, taf. 46, S. 40.

en fait une allusion à la science de la divination. M. de Witte se demande s'il ne faut pas y chercher une idée de renaissance et de nouvelle vie (1). Enfin MM. Benndorf et Heydemann y voient une offrande destinée à rappeler au mort la vie familière dont il a vécu. C'est à cette dernière opinion que s'est rallié M. Dumont (2) et je la crois, en effet, la plus simple et la plus vraisemblable. L'oiseau figure sur un grand nombre de monuments sans autre signification que celle d'un hôte familier de la maison. Sur un lécythe blanc à trait noir, représentant une scène d'intérieur, on le voit perché sur les genoux d'une femme assise qui tient une couronne dans ses mains, pendant qu'un homme barbu se tient debout à droite et s'appuie sur un bâton (3). On le trouve, dans les scènes de toilettes et de bains (4), posé sur un coffret, sur un meuble ou enfermé dans une cage. Il a sa place dans les peintures où un éphèbe offre un présent à une jeune femme (5) ; c'est un des cadeaux que les éphèbes se font entre eux (6). Dans l'intérieur des maisons, il est sous le lit ou sous la table du banquet (7) ; à l'extérieur, il se perche sur les arbres, sur les fontaines où les jeunes filles viennent puiser de l'eau (8). C'est le compagnon favori des jeunes gens et des femmes, comme le chien qu'on mène en laisse à la promenade (9). De tous les animaux domestiques, le chien et l'oiseau semblent avoir tenu la place la plus importante dans la vie intérieure des Grecs. Sur les bas-reliefs funéraires, la représentation de l'éphèbe avec son chien et de la jeune fille avec l'oiseau est commune ; parfois l'oiseau et le chien sont réunis dans la même scène (10). L'affection des particuliers pour leurs animaux favoris allait parfois jusqu'à leur faire élever un tombeau ou à les faire enterrer avec eux. L'anthologie grecque et les inscriptions

(1) *Gaz. des Beaux-Arts*, 1866, II, p. 119.

(2) *Ibid.*, 1874, I, p. 131.

(3) *Arch. Zeitung*, 1880, taf. 11. M. Furtwængler voit dans l'oiseau une caille. V. S. 134, 135.

(4) Tischbein, *Recueil de gravures*, III, pl. 22 ; IV, pl. 8, 20. *C. Rendu Saint-Pétersbourg*, 1860, pl. I.

(5) Tischbein, *Recueil de gravures*, IV, pl. 49. Benndorf, taf. 36, 2.

(6) De Luynes, *Description de quelques vases peints*, pl. 37.

(7) D'Hancarville, *Antiquités étrusques*, *gr. et r.*, II, pl. 113. R. Rochette, *Monuments inédits d'ant.*, pl. 49 A.

(8) Gerhard, *Vases étrusques et campaniens du Musée de Berlin*, pl. E, 9, 12 ; pl. 11.

(9) Gerhard, *Auserlesene Vasenbilder*, IV, taf. 278.

(10) Kékulé, *Die antiken Bildwerke im Theseion*, n° 215. Le Bas, *Voyage archéologique*, *Monuments* n° 88.

nous ont conservé quelques épitaphes dédiées à des oiseaux, des chiens ou des chevaux (1). Diodore de Sicile, parlant du luxe de la ville d'Agrigente, en donne pour preuve que dans les cimetières de la ville on trouve des monuments élevés à des chevaux de course et aux oiseaux que les jeunes filles et les enfants élèvent dans la maison (2). N'est-il donc pas naturel que la fantaisie du peintre ait placé sous le lit d'un éphèbe mort l'oiseau favori qu'il nourrissait pendant sa vie et qui sera tout à l'heure apporté en offrande à son tombeau (3)?

Enfin trois peintures de πρόθεσις nous offrent une dernière particularité qu'il est important de noter : c'est la présence de petites figures ailées, de couleur noire, qui voltigent au-dessus du lit funéraire (4). On leur donne le nom d'εἴδωλα, et l'on y voit communément la représentation figurée de l'âme du mort. Cette interprétation est d'un intérêt tout particulier pour l'histoire des idées religieuses chez les Grecs et mérite qu'on s'y arrête avec quelques détails. Mais comme l'εἴδωλον se retrouve avec des variantes curieuses dans les autres scènes funèbres que nous avons à étudier, nous attendrons de les avoir tous passés en revue pour donner à ce sujet une conclusion raisonnée.

(1) *Anthologie grecque*, VII, 199, 203-206, 304. Kaibel, *Epigr. græca*, 329, 332, 625, 626, 627. *Bull. de Corr. hellén.*, IV, p. 494. Dans les fouilles opérées près de Kertch, on a souvent trouvé des tombes de chevaux. *C. rendu. St-Pétersb.*, 1861, p. x; 1862, p. xiv; 1866, p. xviii, etc.

(2) Diod. Sicil., XIII, 82 : «... τῶν μνημείων, ἅτινα μὲν τοῖς ἀθληταῖς ἵπποις κατεσκεύασαν, τινὰ δὲ τοῖς ὑπὸ τῶν παρθένων καὶ παίδων ἐν οἴκῳ τρεφομένοις ὀρνιθαρίοις ».

(3) Quelques peintures de vases italo-grecs précisent le sens d'offrande au mort : une femme, assise sous un ἡρῷον, tient un oiseau dans ses mains; en dehors, parmi les assistants, une femme apporte un autre oiseau (Heydemann, *Vasensammlung Neapel*, R. C. n° 7). V. aussi comme offrande de l'oiseau au tombeau : Dubois-Maisonneuve, *Introduction à l'étude des vases antiques*, pl. 10. *Annali dell' Instituto*, 1840, tav. N.

(4) V. p. 12, nos 5, 6, 7 (Benndorf, *Gr. u. Sicil. Vasenb.*, taf. 33. Musée de Berlin, n° 2359. Heydemann, *Mittheil. Antikensamml.*, n° 1399. *Appendice*, n° 63).

CHAPITRE II.

LA DÉPOSITION AU TOMBEAU (*Planche II*).

Les peintures de lécythes blancs nous amènent immédiatement au troisième acte des funérailles, la mise au tombeau, sans nous arrêter au second épisode, qui est le transport du corps (ἐκφορά). Il est possible que des découvertes ultérieures fassent connaître ce sujet sur des lécythes blancs, mais jusqu'à présent il n'y figure point. Peut-être pourrait-on regarder comme une allusion à l'ἐκφορά la peinture d'un lécythe du Varvakéion, qui montre une femme s'éloignant du tombeau et tenant à la main deux torches (1). On sait, en effet, que l'ἐκφορά se faisait le matin avant le lever du soleil (2). C'est ainsi que M. Schreiber explique la présence de deux porteuses de torches sur un vase à figures rouges qui paraît représenter une procession funèbre (3). Cet accessoire a-t-il le même sens sur le lécythe blanc du Varvakéion? Ce n'est pas impossible, mais on ne saurait l'affirmer avec certitude. D'ailleurs, la représentation de l'ἐκφορά est également rare sur tous les autres monuments. On n'en a encore publié que trois spécimens : 1° sur une amphore archaïque à figures noires, 2° sur un vase à figures noires, 3° sur une plaque estampée de terre cuite (4). Les textes confirment et complètent ces documents . la loi de Solon et celle de Céos nous apprennent que l'ἐκφορά se faisait le lendemain de la πρόθεσις, qu'on portait le mort sur un lit

(1) Collignon, *Catalogue*, n° 677.

(2) Démosthène, πρ. Μακάρ., § 62, p. 1071 : « ἐκφέρειν... πρὶν ἥλιον ἐξέχειν ».

(3) *Annali*, 1876, p. 343. *Monumenti*, X, tav. 34.

(4) *Annali*, 1872. *Monumenti*, IX, tav. 39, 40. Micali, *Monumenti per servire alla storia degli ant. popoli ital.*, III, tav. 96, p. 166. *Catalogue Collect. Antiq.* de M. Rayet, n° 26. *Gaz. des Beaux-Arts*, 1878, I, p. 105 et 116. Rayet, *Monuments de l'art antique*, 1er fascicule, article *Convoi funèbre*.

sans le recouvrir entièrement, que la procession se faisait en silence, les hommes marchant les premiers et les femmes derrière, qu'enfin celles-ci ne pouvaient faire partie du cortège qu'à condition d'être parentes du mort ou âgées de plus de soixante ans (1). Nous arrivons alors au troisième acte des funérailles, la Déposition au tombeau, qui nous ramène aux peintures que nous étudions.

Lorsque M. Benndorf, en 1869, réunit une série complète de ces vases attiques, il ne cita aucun exemple de la Déposition au tombeau. M. Dumont, en 1873, a signalé le premier cette représentation sur deux lécythes du Varvakéion, et, en 1874, il donna de l'un d'eux une reproduction due à M. Chaplain (2) ; les deux vases ont été décrits par M. Collignon (3). En 1879, M. C. Robert a publié deux spécimens nouveaux de la Déposition, qui se trouvent l'un à Berlin et l'autre à Londres (4). Enfin j'ai eu moi-même l'occasion de voir chez un marchand d'antiquités, à Athènes, un lécythe de dimensions inusitées qui provient, paraît-il, du Pirée et représente le même sujet. J'en ai fait faire la reproduction au tiers, et je la publie ici (Planche II). C'est donc un ensemble de cinq lécythes que nous avons à examiner.

1° (Musée du Varvakéion. — Collignon, *Catalogue*, n° 630. C. Robert, *Thanatos*, S. 21). Deux génies ailés soutiennent le corps d'un homme barbu, enveloppé dans son linceul, tourné de droite à gauche, et s'apprêtent à le déposer au pied d'une stèle. Le génie de droite est barbu, vêtu d'une courte tunique rouge et chaussé de sandales : il tient le cadavre par les épaules, un genou ployé. Le génie de gauche tient les jambes du mort ; il est vêtu comme le précédent ; la partie inférieure du visage a souffert.

2° (Musée du Varvakéion. — Dumont, *Gaz. B.-Arts*, 1874, I, p. 132. Collignon, *Catalogue*, n° 631). Deux génies ailés soutiennent le corps d'une jeune femme, tournée de gauche à droite, et s'apprêtent à la déposer au pied d'une stèle ornée de palmettes et de feuillage. Le génie de gauche est barbu, vêtu d'une courte tunique ; il soutient la morte par les épaules,

(1) V. le résumé de M. Collignon, *Annales de la Faculté de Bordeaux*, 1879, p. 315-321. Démosthène, πρὸς Μακάρ., § 62, p. 1071 : « γυναῖκα δὲ μὴ ἐξεῖναι εἰςιέναι εἰς τὰ τοῦ ἀποθανόντος μηδ' ἀκολουθεῖν ἀποθανόντι, ὅταν εἰς τὰ σήματα ἄγηται, ἐντὸς ἑξήκοντ' ἐτῶν γεγονυῖαν, πλὴν ὅσαι ἐντὸς ἀνεψιαδῶν εἰσι · μηδ' εἰς τὰ τοῦ ἀποθανόντος εἰςιέναι, ἐπειδὰν ἐξενεχθῇ ὁ νέκυς, γυναῖκα μηδεμίαν, πλὴν ὅσαι ἐντὸς ἀνεψιαδῶν εἰσιν ».

(2) *Journal des Savants*, 1873, p. 580. *Gaz. des Beaux-Arts*, 1874, I, p. 132.

(3) Collignon, *Catalogue*, n°s 630, 631.

(4) C. Robert, *Thanatos*, taf. 1 u. 2.

le pied gauche posé sur une élévation du sol, le corps penché en avant. Le génie de droite est imberbe ; la partie inférieure du corps a disparu ; il a un genou en terre et porte avec précaution les jambes de la morte. Un éphèbe, coiffé du pétase et vêtu d'une chlamyde, est placé à droite de la stèle et regarde la scène en portant la main gauche à son front.

3° (Musée de Berlin. — *Arch. Zeitung*, 1879, S. 105. C. Robert, *Thanatos*, S. 19, taf. 1). Deux génies ailés soutiennent le corps d'une jeune femme, tournée de gauche à droite, et s'apprêtent à la déposer au pied d'une stèle couronnée de feuillage et ornée de bandelettes. Le génie de gauche est barbu ; il soutient la morte par les épaules, le pied gauche posé sur une élévation du sol, le corps penché en avant. Le génie de droite est imberbe ; le bas des jambes a disparu ; il est debout, le corps plié en deux, et porte avec précaution les jambes de la morte.

4° (Musée Britannique. — Newton, *A guide to the first Vase Room*, p. 27, n° 161. C. Robert, *Thanatos*, S. 19, taf. 2). Deux génies ailés soutiennent le corps d'un homme imberbe, tourné de droite à gauche, qu'ils s'apprêtent à déposer au pied d'une stèle ornée de bandelettes. Le mort est un guerrier revêtu de sa cuirasse ; un casque est fixé contre la stèle. Le génie de gauche est barbu et nu ; il se penche en avant et porte les jambes du cadavre. Le génie de droite est imberbe et nu ; son corps et son visage sont peints d'une couleur sombre ; il soutient le mort par les épaules et se penche en avant.

5° (Chez un marchand d'antiquités à Athènes. Planche II) (1). Deux génies ailés soutiennent le corps d'un homme barbu et nu, tourné de droite à gauche, et l'asseyent sur une sorte de siège aux pieds tournés. Le génie de gauche est barbu et vêtu d'une courte tunique bleue ; il porte les jambes du mort, le genou ployé. Le génie de droite est également barbu et vêtu comme le précédent ; il soutient les épaules du mort avec le bras gauche et se penche vers son visage. Debout et en l'air, à la hauteur du visage du mort, un petit génie ailé étend les mains vers le cadavre. Symétriquement placés à droite et à gauche, deux hommes barbus, le corps complètement enveloppé dans un manteau qui remonte au-dessus de la tête et ne laisse qu'une main libre, regardent la scène.

On voit qu'il ne faut pas chercher dans ces peintures de lécythes blancs une reproduction exacte de la cérémonie mortuaire, telle qu'on la trouve par exemple sur une amphore à figures noires : deux hommes, penchés au-dessus d'une fosse, soutiennent

(1) Voici les dimensions de ce vase : H., 1,04 ; circonf., 0,88. Chaque personnage mesure, en moyenne, 0,33 de hauteur. M. Dumont a signalé, comme une rareté, un lécythe haut de 0,90 (*Peint. céram.*, p. 54, note 1). On voit que cette grandeur est dépassée par notre nouveau spécimen. Le même marchand possède un second lécythe blanc d'une taille analogue : H., 0,79 ; circonf., 0,69. Tous deux, d'après lui, auraient été trouvés au Pirée. Le second porte aussi des traces de peinture, mais on n'y distingue plus rien.

le cercueil que vont recevoir deux autres hommes debout dans l'ouverture béante; des femmes pleurent à côté, les mains élevées au-dessus de la tête (1). Dans les peintures de lécythes blancs, dit M. Collignon, « le sentiment qui guide l'artiste est tout autre » et s'inspire déjà des croyances relatives à la vie future... Ce » n'est plus l'image de ce que voyaient les survivants et des rites » qui frappaient les yeux de tous; c'est une interprétation de » l'idée de la mort, dépouillée de ce qu'elle a de sombre et tra- » duite avec le goût le plus pur (2). »

En effet, le contraste entre le sujet de la Déposition et celui de l'Exposition est frappant. Aussi l'auteur d'une récente étude sur *Thanatos*, M. C. Robert, a-t-il pensé que la peinture de la Déposition était uniquement inspirée par des légendes poétiques qui étaient depuis longtemps en honneur chez les Attiques. Les deux génies ailés ne sont autres que Thanatos et Hypnos, et la déposition du mort auprès de son tombeau par ces deux divinités est un souvenir de l'épisode de Sarpédon dans l'*Iliade* ou de l'histoire de Memnon dans les poèmes cycliques. Ces deux légendes donnèrent naissance de bonne heure à un type de composition fréquemment reproduit sur des vases à figures noires ou rouges, parmi lesquels M. Robert cite une amphore à figures noires du Louvre, une coupe à figures rouges de Vulci, signée par l'artiste Pamphaios, un cratère à figures rouges de Cæré, une amphore à figures noires de Sicile, un lécythe à figures noires de Géla, une coupe à figures noires d'Athènes (3). M. Robert étudie successivement chacun de ces vases, et il montre, avec une grande sûreté de méthode et d'analyse, que les deux génies ailés sont partout les dieux funèbres Thanatos et Hypnos, dont le type se transforme peu à peu et aboutit enfin au type reproduit sur les lécythes blancs. Sa démonstration est tout à fait concluante, et je ne saurais qu'y souscrire. Toutefois, je me sépare de M. Robert sur un point: sur la valeur religieuse de ce mythe, qu'il met au rang des simples légendes poétiques et qu'il croit tout à fait différent des

(1) *Monumenti*, VIII, tav. 4, 5. Collignon, *Catalogue*, n° 200 *bis*.

(2) *Annales de la Faculté de Bordeaux*, déc. 1879, p. 320.

(3) 1° *Bulletino dell' Instituto arch.*, 1865, p. 175. Robert, *Thanatos*, S. 8. 2° Gerhard, *Auserlesene Vasenb.*, taf. 221-222. *Abhandlungen d. königl. Akad. d. Wissenschaften zu Berlin*, 1848, S. 20, taf. 4. *Catalog. of the vases in the Brit. Museum*, 834. Robert, *Thanatos*, S. 9. 3° *Annali*, 1858, p. 370. *Monumenti*, VI, tav. 21. Robert, *Thanatos*, S. 4 u. 7. 4° Robert, *Thanatos*, S. 16. 5° *Bulletino*, 1867, p. 226. Benndorf, *Gr. u. Sicil. Vasenb.*, taf. 42, 2. Robert, *Thanatos*, S. 17. 6° Collignon, *Catalogue*, n° 201. Robert, *Thanatos*, S. 17.

croyances populaires comme celles d'Hermès Psychopompe et de Charon (1). Il me semble, au contraire, que si le peintre de lécythes s'est écarté de la représentation exacte de la réalité, il n'en a pas moins rattaché le sens général du sujet aux idées les plus intimes des Grecs au sujet de la mort.

La présence de Thanatos et d'Hypnos sur un genre de vases spécialement destiné aux cérémonies funèbres, à côté des représentations de la πρόθεσις, de la descente aux Enfers, du culte offert au tombeau, n'est-elle pas déjà un indice sérieux du caractère populaire de cette croyance? Je reconnais pourtant que cette preuve n'est pas à elle seule suffisante, puisque plusieurs représentations de lécythes blancs sont prises en dehors des sujets purement funéraires. Il n'en est pas moins certain que ni l'étude des auteurs ni celle des monuments figurés n'empêchent d'admettre le caractère religieux et populaire du mythe de Thanatos et d'Hypnos.

Thanatos et Hypnos sont tous deux mentionnés comme les ministres de Zeus dans les poèmes homériques (2). Hésiode les nomme avec les autres dieux infernaux dans sa *Théogonie*, et il en fait les fils de la Nuit (3) : cette tradition était reproduite sur une œuvre d'art fort ancienne, le coffre de Cypsélos (4). Thanatos et Hypnos sont invoqués dans les poèmes orphiques (5). Eschyle, dans les *Grenouilles* d'Aristophane, dépeint l'arrivée menaçante de Thanatos, et un fragment de *Philoctète*, du même poète, est une éloquente invocation à cette divinité (6). Dans Sophocle, le chœur de Colone et Ajax adressent une prière à Thanatos (7); Philoctète le supplie de venir mettre un terme à ses souffrances (8). Euripide, dans *Alceste*, a mis sur la scène même Thanatos et lui a donné un rôle à jouer comme à Héraclès et à Apollon (9); ce pouvait être une nouveauté dramatique, mais à coup sûr ce dieu était aussi familier à l'esprit des spectateurs que les deux autres. Enfin, au témoignage de Plutarque (10), les Lacédémoniens avaient élevé un

(1) Robert, *Thanatos*, S. 26 : « Sehr verschieden von solchen Ideen, die im Volksglauben wirklich lebendig sind, wie die vom Seelenführer Hermes und dem Todtenschiffer Charon. »

(2) Homère, *Iliade*, XIV, 231 ; XVI, 672.

(3) Hésiode, *Théogonie*, 212, 759.

(4) Pausanias, V, 18, 1.

(5) *Hymnes orphiq.*, 84.

(6) Aristophane, *Grenouilles*, 1392. Eschyle, *Fragm.*, 250. Ed. Nauck.

(7) Sophocle, *Œdipe à Col.*, 1574 ; *Ajax*, 854.

(8) Sophocle, *Philoctète*, 827.

(9) Euripide, *Alceste*, 18-76.

(10) Plutarque, *Cléomène*, § 29, p. 808.

temple au dieu de la mort, et à Sicyone, dans l'enceinte du temple d'Esculape, Pausanias vit une statue représentant le dieu du sommeil (1). Cet ensemble de témoignages, joint aux représentations des vases peints, ne permet-il pas de croire que, dès la plus haute antiquité, le rôle funèbre de Thanatos et d'Hypnos était familier à tous les esprits? Nous verrons que la croyance populaire à Hermès Psychopompe et à Charon n'est pas affirmée par des documents plus sûrs ni plus nombreux.

Pour M. Robert, la croyance populaire s'attache au nom d'Hadès, non pas à celui de Thanatos, et Euripide, en empruntant à un mythe poétique le personnage de Thanatos, avait, dans sa tragédie d'*Alceste*, créé un conflit entre la légende des poètes et les traditions de la religion populaire (2). Les croyances du peuple, dit M. Robert, ne fournissent rien à la création du rôle de Thanatos : dans les inscriptions funéraires, Thanatos n'est pas mentionné comme divinité réelle. Hadès est le ravisseur des morts, Hadès est le fiancé de la jeune fille enlevée avant l'hymen, Hadès vit seul dans l'imagination du peuple (3). Il me semble qu'il y a ici une confusion qui provient de ce que Thanatos reçoit, en effet, sur les monuments populaires, le nom d'Hadès. Mais qu'importe le nom, si le personnage est le même? Cet Hadès, qui vient sur terre enlever l'enfant à ses parents ou ravir la vierge, ne paraît point être le souverain du royaume infernal, le frère puissant de Zeus, que sa dignité et son rang retiennent éternellement dans sa sombre demeure. C'est un ministre des volontés souveraines qui parcourt la terre en frappant les victimes désignées par le destin. Il n'est donc pas impossible de l'identifier avec Thanatos. M. Robert cite lui-même une épitaphe métrique qui se trouve à Athènes et qui appartient sans doute au quatrième ou au troisième siècle avant J.-C. : Hadès y est dépeint sous la forme ordinaire de Thanatos, celle d'un génie ailé.

Νικιάς Νικίου Ἐρετριεύς.
Σῆμα τόδ' ἐν κενῆι κεῖται χθονί, [σῶμα δ' ἐπ' ἀγροῦ
Ὠρείου κρύπτει πυρκαιὴ φθιμένου·
Τόνδ' ἔτι παπταίνοντ' ἐπὶ γούνασι πατρὸς μάρψας
Ἄιδης [ο]ἱ σκοτίας ἀμφέβαλεν πτέρυγας (4).

(1) Pausanias, II, 10, 2. Sur Hypnos, v. Otto Jahn, *Arch. Beiträge*, S. 53.

(2) Robert, *Thanatos*, S. 32 : « Es war daher unvermeidlich, dass die poetische Behandlung eines Mythos, in welchem Thanatos wirklich Person ist, mit der Volksvorstellung vom Hades in einen schwer lösbaren Conflict gerieth. »

(3) Robert, *Thanatos*, S. 36.

(4) Kaibel, *Epigrammata græca*, 89.

M. Robert a reconnu que l'assimilation s'imposait ici; mais il n'admet pas qu'une expression poétique, une fois employée par un faiseur d'épitaphes, suffise à prouver la croyance populaire à un Hadès ailé, identique à Thanatos (1). Je pense, au contraire, que ces monuments funéraires sont les plus sûrs documents qu'on puisse avoir sur la religion populaire. L'auteur d'une épitaphe ne songe pas, comme un poète dramatique, à emprunter aux légendes mythiques; il traduit naïvement et fidèlement les idées les plus répandues de son temps (2).

Dès lors, la Déposition au tombeau par Thanatos et par Hypnos ne mérite pas une place à part dans les peintures de lécythes blancs : c'est au contraire un sujet tout à fait analogue aux représentations d'Hermès Psychopompe et de Charon, et, comme elles, emprunté aux croyances populaires. Tout en croyant avec M. Robert que la Déposition au tombeau a pour origine les représentations de Sarpédon et de Memnon, je l'entends d'une manière un peu différente. Je pense que ce mythe a pour fondement une croyance populaire qui a créé la forme et les attributions de Thanatos et d'Hypnos. Plus tard, les peintres de lécythes, en imitant les représentations d'un épisode héroïque, n'ont cherché qu'un moyen pratique et commode de traduire une idée familière à tous les esprits et depuis longtemps adoptée par la religion populaire : c'est le dieu de la mort qui vient endormir l'homme du dernier sommeil et le ravir à ses proches.

M. Robert a cherché lui-même à rattacher ce mythe à une croyance populaire, quand il a supposé que le premier peintre dont le pinceau traça cette scène sur un lécythe blanc songeait à peindre la destinée d'un Athénien mort comme Sarpédon en pays

(1) Robert, *Thanatos*, S. 34-35.

(2) M. Robert (S. 36) cite également un passage de l'*Alceste* d'Euripide où l'assimilation de Thanatos avec Hadès est évidente :

ἄγει μ', ἄγει με τίς ; οὐχ ὁρᾷς ;
νεκύων ἐς αὐλάν
ὑπ' ὀφρύσι κυαναυγέσι βλέπων πτερωτὸς Ἅιδας (v. 259 et suiv.).

Mais M. Robert a naturellement admis la correction de M. Wilamowitz, qui change le sens du dernier vers, en mettant Ἅιδαν au lieu de Ἅιδας, de sorte que le sujet de la phrase devient un génie funèbre quelconque. Je ne discuterai pas la correction, bien que l'expression βλέπων Ἅιδαν (*todblickend*) me paraisse une métaphore très hardie, même dans le langage lyrique. Je constaterai seulement que la lecture du vers n'est pas certaine, et c'est pourquoi je ne l'ai pas pris comme argument. La dernière édition d'*Alceste*, par M. Weil (Hachette, 1881), donne le texte suivant : « ὑπ' ὀφρύσι κυαναυγὲς βλέπων, πτερωτός. Ἆ μέθες με. »

étranger et rapporté par les deux génies de la mort dans sa patrie pour y être enseveli (1). Le sentiment est délicat; mais est-il nécessaire d'y recourir, si nous voyons dans la Déposition la simple expression d'une idée communément reproduite par les poètes, par les inscriptions et par les monuments funéraires (2)?

Si Thanatos et Hypnos répondent à une croyance véritable, n'est-il pas intéressant de voir sous quelle forme le pinceau attique a représenté ces deux divinités? Il est certain que l'artiste a traité librement ce que le mythe lui fournissait, et qu'il a idéalisé en particulier les traits de Thanatos; pourtant il a dû conserver l'aspect d'ensemble qu'on prêtait à ces deux fils de la Nuit, égaux de taille, de tournure et d'âge, unis dans leurs funèbres fonctions. Mais l'un, dit Hésiode, voltige tranquillement, plein de douceur pour les mortels; l'autre a une âme de fer et un cœur d'airain qui le rendent inaccessible à la pitié (3). L'artiste n'a-t-il pas voulu indiquer cette différence dans une des peintures (n° 4), en donnant à Thanatos un œil un peu hagard et une chevelure inculte qui font contraste avec la physionomie paisible et douce de son frère (4)?

La même peinture offre une particularité singulière : le corps et le visage du génie imberbe, placé à droite, sont peints d'une couleur sombre tirant sur le noir. Nous savons, en effet, par Pausanias, que sur le coffre de Cypsélos on avait représenté la Nuit portant ses deux fils dans ses bras, l'un blanc et l'autre noir (5). On pense généralement que la couleur noire désigne

(1) Robert, *Thanatos*, S. 26.

(2) La même croyance est exprimée chez les Romains sous une forme un peu différente : c'est Iris qui descend des cieux pour couper le cheveu qui attache l'être humain à l'existence. V. Virgile, *Énéide*, IV, 700-705. Cependant Thanatos se rencontre aussi sur les monuments romains avec les traits d'un homme barbu armé d'une épée, et plus souvent avec la figure d'un éphèbe ailé tenant une torche renversée. Zoega, *Bassi Rilievi*, I, tav. 15 ; II, tav. 93. Müller u. Wieseler, *Denkmäler der alten Kunst*, II, n°s 874, 875. Clarac, *Mus. de sculpture*, pl. 184, n° 527 ; 215, n° 30 ; 214 *bis*, n° 204 *bis*. R. Rochette, *Monuments inédits*, pl. 42, A. *Mus. Pio Clementino*, IV, 16 ; V, 16. *Museum Veronense*, tav. 139, 1, 2, 3, 4. Micali, *Storia degli antichi pop. ital.*, tav. 591. *Gazette archéologique*, I, pl. 27, etc. V. Decharme, *Mythologie de la Grèce antique*, p. 393.

(3) Hésiode, *Théogonie*, 762 et suiv.

(4) Robert, *Thanatos*, taf. 2, S. 20.

(5) Pausanias, V, 18, 1. La construction de la phrase, dans Pausanias, indique déjà que l'enfant blanc est Thanatos.

Thanatos, à cause de son caractère plus lugubre (1). Mais M. Robert fait remarquer que, dans la peinture de ce lécythe, c'est la couleur blanche qui est réservée au cadavre et au génie barbu dont l'aspect est plus sinistre. Celui-ci est sans aucun doute Thanatos; c'est donc en réalité Hypnos que désigne la couleur noire, peut-être par allusion à son rôle nocturne. J'ajouterai qu'Homère paraît attribuer cette couleur au Sommeil, quand il le compare à l'oiseau κύμινδις perché sur un arbre (2) : cet oiseau est une sorte de faucon noir (3).

M. Robert veut encore faire une autre distinction entre les deux génies (4). Remarquant que sur trois lécythes l'un est barbu et l'autre imberbe, il pense que les peintres attiques ont abandonné la conception homérique qui faisait de Thanatos et d'Hypnos deux frères jumeaux, et que, par un raffinement délicat, ils ont fait du Sommeil le jeune frère de la Mort. L'idée est sans doute ingénieuse, et le texte d'Euclide de Mégare, cité par M. Robert, lui prête un heureux appui (5). Mais le lécythe inédit que je publie (Planche II) donne aux deux génies les traits d'un homme barbu : bien que le visage du génie de droite ait souffert, on distingue nettement une partie de la moustache et le côté droit de la barbe. Thanatos et Hypnos sont ici frères jumeaux. Il n'y a donc pas de règle à établir ; il n'y a pas eu de conception générale chez les peintres attiques pour faire de Thanatos le frère aîné d'Hypnos. L'artiste qui, le premier, a donné aux deux génies un âge différent y a peut-être songé ; mais on ne peut y voir une tradition consacrée par l'usage.

Dans cette représentation purement allégorique, la cérémonie réelle de la mise au tombeau trouve peu de place. Nous y voyons pourtant apparaître un détail qui rappelle le sens précis de la scène : c'est le tombeau sous la forme d'une stèle dont la silhouette élancée se détache dans le fond, derrière le mort. Sur un des lécythes (6), la stèle est absente, et elle est remplacée par une sorte de siège à pieds tournés sur lequel les deux génies dé-

(1) Decharme, *Mythologie de la Grèce antique*, p. 393.

(2) Homère, *Iliade*, XIV, 291 :

ὄρνιθι λιγυρῇ ἐναλίγκιος, ἥντ' ἐν ὄρεσσιν
χαλκίδα κικλήσκουσι θεοὶ, ἄνδρες δὲ κύμινδιν.

(3) Pierron, édition *Iliade*, II, p. 69, note 291. V. Eustathe, *ad Homerum*, p. 986, v. 291 : « λέγει δὲ ἡ ἱστορία καὶ ὡς μέλας ἐστί. »

(4) Robert, *Thanatos*, S. 22.

(5) Robert, *Thanatos*, S. 23. V. Stobée, *Florileg.*, VI, 65.

(6) Planche II.

posent le défunt en l'asseyant avec précaution. Que signifie cette variante? On peut y voir une allusion à la croyance populaire qui prêtait aux morts une condition supérieure, une sorte de dignité surnaturelle qui appelait les témoignages de respect. Cette idée se traduit dans certaines contrées grecques, particulièrement en Béotie, par les mots ἥρως et ἀφηρωΐζειν souvent employés dans les épitaphes funéraires (1). Ici elle se traduit par l'attitude assise qui, sur beaucoup de monuments, est un symbole de la dignité du personnage (2). Sur les ex-voto, on voit généralement la divinité assise et les suppliants debout devant elle (3). Les peintres de lécythes ont de la même façon indiqué le repos suprême du mort et la majesté de sa condition nouvelle. Nous retrouverons la même attitude dans certaines représentations du mort avec Charon et dans les scènes d'offrandes au tombeau. L'intention de l'artiste est donc facile à saisir. Thanatos et Hypnos déposent le mort auprès de son tombeau sur le siège qu'il va occuper pendant que ses parents s'empresseront autour de lui et lui présenteront leurs offrandes.

Le même peintre a placé à côté de Thanatos et d'Hypnos deux parents du défunt qui assistent à la Déposition. Ce détail servira à éclaircir une difficulté que présentait l'interprétation d'un lécythe du Varvakéion (nº 2), où l'on voit à l'arrière-plan un jeune homme coiffé du pétase et vêtu d'une chlamyde (4). MM. Murray et Robert, n'admettant pas la présence de personnages mortels à côté de divinités funéraires, ont voulu voir dans cet éphèbe Hermès Psychopompe, qui s'apprête à conduire la morte aux enfers (5). MM. Dumont, Collignon et Heydemann l'ont au contraire expliqué cemme un simple assistant (6), et leur opinion est pleinement confirmée par la peinture du grand lécythe (nº 5, planche II), où les deux hommes barbus, placés à droite et à gauche, ne représentent certainement pas des divinités. M. Robert objecte qu'un parent de

(1) *C. I. G.*, 2467-2473. Keil, *Inscript. bœot.*, p. 153. Kaibel, *Epigr. græca*, 186, 191, 192, 222.

(2) Je dois eette interprétation à M. Heuzey, qui me l'a suggérée en citant la peinture de ce lécythe dans son *Rapport sur les Écoles d'Athènes et de Rome*, déeembre 1880, p. 8.

(3) Girard, *Bull. de corr. hellén.*, I, p. 157-164. Schœne, *Griechische Reliefs*, nºs 104, 105, 107.

(4) Dumont, *Gaz. des Beaux-Arts*, 1874, I, p. 132. Collignon, *Catalogue*, 631.

(5) Murray, *Academy*, 1878, nº 345, p. 569. Robert, *Thanatos*, S. 25.

(6) Dumont, *Gaz. des Beaux-Arts*, 1874, I, p. 131. Collignon, *Catalogue*, p. 182. Heydemann, *Drittes Hallisches Winckelmanns Programm*, S. 80. Anm. 204.

la morte manifesterait sa douleur d'une façon plus vive (1); mais on pourrait citer des scènes où, même dans la πρόθεσις, les regrets des survivants sont exprimés d'une façon aussi calme et aussi mesurée (2); d'ailleurs est-il possible d'établir une règle fixe sur la façon dont les parents doivent manifester leur douleur?

Un autre détail à remarquer est le costume du mort dans le lécythe du musée Britannique (3). Il est revêtu d'une cuirasse et son casque est fixé contre la stèle. M. Benndorf a signalé également, sur une peinture d'offrande à la stèle, une épée attachée au tombeau (4). Par cette variante, le peintre voulait indiquer que le défunt avait trouvé la mort à la guerre, comme l'explique M. Benndorf, ou simplement qu'il servait dans l'armée. Sur les vases italo-grecs, à côté de l'éphèbe debout dans l'ἡρῷον on voit ses armes suspendues, ou bien la stèle porte un casque et l'épée est figurée dans le champ du vase; ailleurs, la colonne funéraire est ornée d'un bouclier (5).

Je termine en signalant une seule représentation de l'εἴδωλον dans cette série de lécythes blancs (6); il est vrai qu'elle est de la plus grande importance. L'εἴδωλον n'y a pas la forme habituelle d'une figure noire et ailée, de dimension très petite; c'est un véritable Éros, de taille ordinaire, le corps nu, les ailes déployées, qui, de ses mains étendues, paraît prêter assistance à l'un des deux génies pour soutenir la tête du mort. Ce type tout nouveau de l'εἴδωλον ne se trouvait sur aucun des lécythes blancs jusqu'alors publiés.

(1) *Thanatos*, S. 25.

(2) *Monumenti dell' Inst.*, III, tav. 60. Gerhard, *Akadem. Abhandlungen*, taf. 1.

(3) Robert, *Thanatos*, taf. 2.

(4) Benndorf, *Gr. u. Sicil. Vasenb.*, taf. 21, 2.

(5) Dubois-Maisonneuve, *Peintures de vases antiques*, II, pl. 33. Millingen, *Peint. antiq. et inéd. de vases*, pl. 14, 19. R. Rochette, *Monuments inédits*, p. 151, note 2. Dubois-Maisonneuve, *Introduct. à l'étude des vases*, pl. 10.

(6) Planche II.

CHAPITRE III.

LA DESCENTE AUX ENFERS (*Planche III*).

La série nouvelle de lécythes que nous abordons rentre aussi dans la catégorie des représentations allégoriques. Nous y voyons le mort quittant le séjour terrestre pour s'engager, à la suite d'Hermès Psychopompe et de Charon, dans la route mystérieuse qui conduit aux sombres demeures d'Hadès. Les deux légendes du dieu psychopompe et du nocher infernal s'unissent et se confondent; parfois elles apparaissent ensemble sur la même peinture. C'est pourquoi nous ne pouvons les séparer. Un lécythe (1) représente Hermès seul (1°). Sur deux autres (2°, 3°) Hermès et Charon sont réunis. La représentation de Charon seul avec les ombres (4° à 21°) est beaucoup plus commune. Il y a cinq ans, on ne connaissait encore que les deux spécimens publiés par Stackelberg (2). En 1877, M. Collignon a pu en compter huit (3). Aujourd'hui, j'en compte en tout vingt et un.

1° (Rapporté de Grèce par M. Choiseul-Gouffier. — Dubois-Maisonneuve, *Introduction à la peinture de vases*, p. 14, pl. 24, 3). Hermès imberbe, le pétase dans le dos, vêtu d'une chlamyde, chaussé de brodequins, s'avance rapidement vers la gauche, tenant le caducée de la main droite, la main gauche étendue en arrière comme pour faire signe à un personnage absent.

2° (Musée de Munich. — Stackelberg, *Græber der Hellenen*, taf. 47. O. Jahn, *Vasensammlung zu München*, n° 209. Benndorf, *Gr. u. Sicil.*

(1) Stackelberg (*Gräber der Hellenen*, taf. 38, 5) publie la représentation d'un buste d'Hermès tenant le caducée et coiffé du pétase, qui se trouve sur un lécythe athénien. On y verrait volontiers un Hermès Psychopompe, mais la description (S. 33) ne dit pas s'il s'agit d'un lécythe blanc.

(2) Stackelberg, *Gräber der Hellenen*, taf. 47, 48.

(3) Collignon, *Catalogue*, p. 182-184.

Vasenb., taf. 27, 1. Mylonas, *Bull. de Corr. hellén.*, I, p. 42, 6). Hermès barbu, coiffé d'un pétase ailé, vêtu d'une courte tunique et d'une chlamyde, chaussé de brodequins, tenant en main le caducée, saisit de la main gauche une femme drapée et lui montre à sa droite Charon barbu, coiffé d'un bonnet haut, vêtu d'une courte tunique, qui se tient debout dans sa barque ornée d'un œil à la proue et s'appuie sur sa rame. Le type de Charon est rude.

3° (Collection particulière d'Athènes. — Mylonas, *Bull. de Corr. hellén.*, III, p. 177, 2. Voir notre planche III) (1). Hermès barbu, vêtu d'une chlamyde à demi-effacée, chaussé de talonnières ailées, tenant en main le caducée, saisit de la main gauche un éphèbe vêtu d'un himation rouge et lui montre à sa droite Charon barbu, coiffé d'un bonnet haut, vêtu d'une courte tunique rosâtre, debout dans sa barque et s'appuyant sur sa rame peinte en jaune. Le type de Charon est régulier.

4° (Musée du Louvre. — Stackelberg, *Græber der Hellenen*, taf. 48. Müller u. Wieseler, *Denkmæler der alten Kunst*, II, n° 869. Mylonas, *Bull. de Corr. hellén.*, I, p. 43, 7. Collignon, *Catalogue*, p. 183, a). Charon barbu, coiffé d'un bonnet haut, vêtu d'une courte tunique, tenant sa rame à la main, est debout à gauche dans sa barque et tend la main droite à un homme barbu et drapé qui s'avance, suivi d'une jeune femme drapée. Trois εἴδωλα voltigent au-dessus des deux personnages. Le type de Charon est régulier.

5° (Musée du Louvre. — *Appendice*, n° 75). Charon barbu, coiffé d'un bonnet à bords retroussés, vêtu d'une courte tunique, est debout à droite dans sa barque et tient en main la rame. A gauche s'avance une femme vêtue d'un chiton noir, le bras droit élevé en arrière. Des roseaux sont indiqués de chaque côté de la barque, ainsi que les flots en dessous.

6° (Musée du Varvakéion, à Athènes. — Mylonas, *Bull. de Corr. hellén.*, I, p. 39, 1. Collignon, *Catalogue*, n° 632). Charon barbu, coiffé d'un bonnet à bords retroussés, vêtu d'une courte tunique, est debout à gauche dans sa barque et tient en main la rame. A droite, une femme drapée, tenant une sorte de petite boîte ou de tablette, s'avance lentement. Des roseaux sont figurés autour de la barque; dans le fond une bandelette est suspendue. Le type de Charon est régulier.

7° (Ministère des Cultes, à Athènes. — *Arch. Zeitung*, 1870, S. 15, 11. Collignon, *Catalogue*, p. 183, f). Charon barbu, coiffé d'un bonnet à bords retroussés, vêtu d'une courte tunique, est assis à droite dans sa barque et tient en main la rame. A gauche, une femme drapée s'avance; elle tient un coffret et élève la main gauche vers son visage; la tête a disparu. Des roseaux (2) sont figurés autour de la bar-

(1) Je dois la reproduction de ce lécythe à M. Louriotis, d'Athènes, qui l'a trouvé lui-même dans sa propriété et a bien voulu en permettre la publication. Le dessin a été fait par les soins de M. Reinach, membre de l'École française.

(2) M. Heydemann y voit la plante funèbre, l'asphodèle.

que ; dans le fond une bandelette est suspendue. Le type de Charon est rude ; l'œil a une expression de colère.

8° (Ministère des Cultes, à Athènes. — *Arch. Zeitung*, 1870, S. 15, 10. Mylonas, *Bull. de Corr. hellén.*, I, p. 40, 2; pl. 1. Collignon, *Catalogue*, p. 183, c). Charon barbu, coiffé d'un bonnet à bords retroussés, vêtu d'une courte tunique, est debout à gauche dans sa barque et tient en main la rame. A droite, une femme drapée s'avance la tête baissée. Des roseaux sont figurés autour de la barque; dans le fond une bandelette est suspendue. Le type de Charon est régulier.

9° (Ministère des Cultes, à Athènes. — *Arch. Zeitung*, 1870, S. 15, 12. Mylonas, *Bull. de Corr. hellén.*, I, p. 40, 3 ; pl. 2. Collignon, *Catalogue*, p. 183, d). Charon barbu, coiffé d'un bonnet à bords retroussés, vêtu d'une courte tunique, est assis à droite dans sa barque et tient en main la rame. A gauche, une femme (1) drapée s'avance et élève la main gauche vers son visage. Des roseaux sont figurés autour de la barque. Le type de Charon est régulier.

10° (Musée National de Patissia, à Athènes. — Mylonas, *Bull. de Corr. hellén.*, I, p. 41, 4. Collignon, *Catalogue*, p. 184, g). Charon barbu, la tête ceinte d'un bandeau, est assis à gauche dans sa barque ; la rame a disparu. A droite, un jeune homme, vêtu d'une longue tunique, élève la main droite vers son visage et tient de la main gauche une bandelette. Des roseaux sont figurés autour de la barque. Le type de Charon est régulier.

11° (Collection particulière d'Athènes. — Mylonas, *Bull. de Corr. hellén.*, III, p. 177, 1). Charon barbu, coiffé d'un bonnet à bords retroussés, vêtu d'une courte tunique, est assis à droite dans sa barque et tient en main la rame. A gauche, une femme drapée s'avance, la tête baissée, et tient son voile de la main droite. Des roseaux sont figurés autour de la barque. Le type de Charon est régulier.

12° (Collection particulière d'Athènes. — Mylonas, *Bull. de Corr. hellén.*, I, p. 42, 5. Collignon, *Catalogue*, p. 183, c). Charon barbu, coiffé d'un bonnet à bords retroussés, vêtu d'une courte tunique, est debout à gauche dans sa barque et tient en main la rame. A droite, une femme s'avance et paraît tenir une bandelette ; le bas du corps a disparu. Une seconde femme, dont les vêtements ont disparu, s'avance derrière la première avec la même attitude. Des roseaux sont figurés autour de la barque. Le type de Charon est rude.

13° (Collection particulière d'Athènes. — Mylonas, *Bull. de Corr. hellén.*, IV, p. 371, 1). Charon barbu, coiffé d'un bonnet, est debout à droite dans sa barque et tient à deux mains la rame ; le bas du corps a disparu. Au centre, se dresse la stèle couronnée d'une palmette et de

(1) M. Heydemann décrit ce lécythe en y voyant « ein Jüngling » ; mais on peut s'assurer, sur la planche publiée dans le *Bull. de Corr. hellén.*, que le costume est bien celui d'une femme.

feuillage. Sur les degrés, un jeune homme (1) est assis, le haut du corps nu, une draperie jetée sur les jambes; il tient entre les doigts de la main droite l'obole qu'il va donner à Charon. A gauche, une femme drapée, aux cheveux longs et pendants, apporte vers la stèle une corbeille d'où pend une bandelette. Le type de Charon est régulier.

14° (Collection particulière d'Athènes. — Mylonas, *Bull. de Corr. hellén.*, IV, p. 372, 2, et p. 416). Charon barbu, coiffé d'un bonnet à bords retroussés, vêtu d'une courte tunique, est debout à droite dans sa barque; il tient la rame de la main gauche et tend l'autre à un enfant drapé qui se lève des degrés de la stèle où il était assis. Au centre se dresse la stèle à palmette, couronnée de feuillage et ornée d'une bandelette. On aperçoit encore les traits d'une stèle plus large que le peintre avait d'abord tracée, mais qu'il n'a pas terminée. A gauche, une femme drapée, dont la tête a disparu, s'avance vers la stèle et porte une corbeille d'où pend une bandelette; de la main droite elle soutient en l'air une autre corbeille qui paraît contenir un lécythe. Le type de Charon est régulier.

15° (Collection particulière d'Athènes. — Mylonas, *Bull. de Corr. hellén.*, IV, p. 372, 3). Charon barbu, coiffé d'un bonnet haut, vêtu d'une courte tunique, est debout à gauche dans sa barque, la main gauche appuyée sur son genou, la tête penchée en arrière comme pour regarder en l'air et voir les ombres qui descendent vers le rivage. A droite, on voit deux personnages dont l'un a complètement disparu, sauf une main; l'autre est une femme drapée qui s'avance derrière. Le type de Charon est régulier.

16° (Collection de l'École française d'Athènes. Trouvé dans des fouilles faites à côté du monument de Lysicrate. *Bull. de Corr. hellén.*, II, p. 414-415). A droite, Charon a presque entièrement disparu; on ne distingue plus que les traces de son bonnet, de sa tunique et de la main qui tenait la rame; la barque, entre deux touffes de roseaux, est bien conservée. A gauche, un jeune homme s'avance, la tête baissée, et s'appuie de la main gauche sur une double lance. Dans le fond, une bandelette est suspendue.

17° (Chez un marchand d'antiquités à Athènes) (2). Charon barbu, coiffé d'un bonnet haut, vêtu d'une courte tunique, est debout à droite dans sa barque et tient en main la rame. Il tend la main gauche à une femme placée devant lui, comme pour l'aider à monter. A un plan supérieur, on aperçoit une seconde femme. A gauche s'avance une troisième femme plus grande que les deux autres. Le type de Charon est régulier.

(1) M. Mylonas a préféré y voir une femme, sans toutefois se prononcer d'une façon absolue. Les cheveux courts de la tête et le haut du buste nu m'ont porté à croire que c'était plutôt un éphèbe.

(2) Ce vase est fait de plusieurs morceaux recollés ensemble et je ne puis garantir l'authenticité de toutes les parties.

18° (Chez un marchand d'antiquités à Athènes. — *Arch. Zeitung*, 1870, S. 15, 13). Charon barbu, coiffé d'un bonnet, vêtu d'une courte tunique, tient en main la rame dans sa barque. Deux femmes s'approchent, soulevant leur voile de la main droite ; derrière elles des roseaux sont figurés et devant elles s'élève une stèle.

19° (Musée de Berlin. *Arch. Zeitung*, 1881, S. 259.) Charon aborde à gauche avec sa barque. Au centre, une femme est assise au pied de la stèle et se retourne en arrière pour regarder Charon. A droite, se tient une seconde femme.

20° (Musée de Berlin. — *Arch. Zeitung*, 1881, S. 259). Charon est debout à droite dans sa barque et avance la main comme pour saisir une des grenades contenues dans une corbeille que porte une femme debout au centre, devant la stèle surmontée d'une palmette. A gauche, une seconde femme est debout; sa ceinture est ornée de guirlandes de feuillage. Au-dessous de la barque, on aperçoit un amas de fruits ronds.

21° (Collection particulière, à Paris. — *Appendice*, n° 99). Charon est debout à droite dans sa barque; il est barbu, coiffé d'un bonnet haut, vêtu d'une courte tunique, et tenait en main la rame (partie effacée). Il étend la main droite vers une femme qui s'avance drapée, le voile sur la tête. A gauche, un éphèbe, demi-drapé dans un himation rouge, tient de la main gauche un coffret et de la main droite abaissée un alabastron suspendu à un fil. Deux εἴδωλα voltigent dans le champ ; un troisième εἴδωλον s'est posé debout sur une espèce de baguette qui sort du goulot d'un vase placé à l'avant de la barque.

Il est impossible de déterminer à quel moment Hermès Psychopompe a pris place parmi les divinités funèbres. Toutefois, sans rechercher s'il est en relations étroites avec le dieu Thoth des Égyptiens (1) ou avec quelque divinité des légendes védiques, comme Sâramêya (2), on peut croire que l'idée d'Hermès conduisant les âmes dans les Enfers s'est formée chez les Grecs à une époque relativement récente. J'entends que le caractère et les attributions des grandes divinités de l'Olympe devaient être depuis longtemps déterminés, quand la légende du dieu psychopompe est née.

En effet, on a fort bien montré que, dans la religion grecque, la première idée ne fut pas d'assigner à l'âme séparée du corps une demeure éloignée de la surface de la terre (3). La croyance à

(1) Lenormant et de Witte, *Élite des monuments céramographiques*, III, p. 193.

(2) Max Müller, *Nouvelles leçons*, II, p. 207 de la traduction française. Bréal, *Mélanges de mythologie*, p. 111-112. Ploix, *Hermès*, p. 1. Decharme, *Mythologie de la Grèce antique*, p. 142.

(3) Fustel de Coulanges, *La cité antique*, p. 1-13. Boissier, *La Religion romaine d'Auguste aux Antonins*, I, p. 264-272.

la vie future se manifesta d'abord d'une manière plus matérielle et plus grossière. On supposa que le corps et l'âme continuaient à vivre ensemble dans le tombeau ; on ne croyait encore ni aux Enfers ni aux Champs-Élysées. « Mais avec le temps, » dit M. Boissier, « cette croyance naïve... finit par se modifier. L'ha- » bitude qui s'établit de brûler les cadavres, au lieu de les ense- » velir, aida l'esprit à concevoir que l'homme est composé de » plusieurs parties qui se séparent quand il meurt. Cette poignée » de cendres qu'on recueillait à grand'peine sur le bûcher ne » pouvait plus le contenir tout entier ; on eut la pensée qu'il de- » vait rester quelque part autre chose de lui : c'était ce qu'on » appelait son ombre, son simulacre, son âme ; et l'on supposa » que toutes les âmes étaient réunies ensemble au centre de la » terre (1). » Telle fut la seconde conception de la vie future : c'est à celle-ci évidemment qu'appartient le mythe d'Hermès Psychopompe, et c'est en ce sens que l'on peut dire qu'elle est de formation récente dans la religion hellénique. Quand on pensa que les âmes, sorties du sépulcre qui les enfermait, se rendaient toutes dans une région déterminée, perdue au plus profond des entrailles de la terre, la conséquence naturelle fut de supposer qu'un dieu leur montrait ce chemin inconnu des mortels.

Hermès se prêtait bien à ces fonctions de conducteur. Les poèmes homériques, rapprochés des légendes védiques, le montrent à une époque fort ancienne comme un dieu déjà soumis aux grandes divinités de la lumière, Zeus et Apollon, qu'il précède et annonce. On l'a regardé, pour ce motif, comme le symbole du crépuscule qui, chaque matin, devance le lever du soleil et chaque soir suit son coucher (2). Mais il est avant tout le messager de Zeus, la plus grande divinité qui personnifie le ciel lumineux. C'est comme serviteur de Zeus qu'il possède la baguette, insigne du héraut, qui plus tard est transformée en caducée ; c'est pour porter plus vite les ordres du souverain des dieux qu'il a des ailes à ses sandales ou à son pétase. On comprend donc qu'Hermès soit devenu le conducteur des âmes que la volonté du destin envoie de la terre au royaume d'Hadès. Dans les légendes homériques, il est souvent l'intermédiaire entre les divinités et les mortels : c'est lui qui conduit les trois déesses devant le berger Pâris (3) ;

(1) Boissier, *Religion romaine*, p. 269.
(2) Ploix, *Hermès*, p. 1-16. Ménard, *Polythéisme hellénique*, p. 41.
(3) Euripide, *Iphig. Aul.*, 1298-1302. Pausanias, V, 19, 1.

c'est lui que Zeus envoie au roi Priam pour le conduire sans danger à la tente d'Achille (1). C'est lui enfin qui, dans les récits héroïques, se fait le guide des mortels audacieux que le devoir ou l'affection poussent à la périlleuse entreprise d'une descente aux Enfers, comme Héraclès ou Orphée. Il est donc tout naturellement le conducteur des morts.

Tout en rapportant la conception d'Hermès Psychopompe à une époque postérieure aux croyances primitives, j'ai eu soin de faire observer que cette date est encore fort reculée et antérieure aux plus anciens monuments de la littérature grecque. En effet, on trouve déjà dans l'*Odyssée* une peinture de l'Hermès Psychopompe entraînant à sa suite les ombres qui bruissent sur ses pas comme un essaim de chauves-souris, tableau vivant et poétique qui prouve qu'à l'époque d'Homère cette croyance était déjà introduite dans la religion hellénique (2). L'hymne homérique à Hermès rappelle aussi les fonctions funèbres du dieu (3). Pythagore l'appelait ταμίας τῶν ψυχῶν, le dieu qui, séparant les âmes des corps après la mort, conduit celles des justes dans les régions élevées et livre les autres aux liens des Érinnyes (4). Plus tard, l'épithète de χθόνιος, πομπαῖος, ψυχοπομπός ou ψυχαγωγός, appliquée à Hermès, devient très commune chez les auteurs (5). Enfin les inscriptions funéraires font fréquemment allusion au rôle du dieu conducteur des âmes (6).

Il est donc bien certain qu'au cinquième et au quatrième siècles, à l'époque des lécythes blancs, la croyance au dieu psychopompe était depuis longtemps populaire, et c'est pourquoi ce sujet se trouvait naturellement joint à la représentation de Charon sous le pinceau des peintres, lorsque, non contents de montrer les honneurs rendus au mort par les survivants, ils cherchaient encore à représenter l'existence de l'âme au delà du tombeau. D'ailleurs, outre les peintures de lécythes blancs, un certain nombre d'autres monuments figurés attestent que le mythe religieux d'Hermès

(1) Homère, *Iliade*, XXIV, 334 et suiv.

(2) Homère, *Odyssée*, XXIV, 1-10.

(3) *Hymne à Hermès*, 572.

(4) Pythagore, cité par Diogène de Laërce, VIII, I, 31.

(5) Eschyle, *Choéphores*, 1, 116, 713 ; *Perses*, 631 ; *Euménides*, 94. Sophocle, *Ajax*, 832 ; *Œdipe à Colone*, 1548 ; *Électre*, 111. Aristophane, *Grenouilles*, 1145 ; *Paix*, 649. Plutarque, Ἑλληνικά, § 24, p. 296.

(6) *Anthologie*, VII, 545 ; XI, 124, 274. *C. I. G.*, 538. Kaibel, *Epigr. græca*, 312, 411, 414, 505, 575. *Bull. de Corr. hellén.*, IV, p. 180.

Psychopompe avait fourni aux artistes grecs un sujet commun de représentations (1).

Ajoutons que cette légende appartient en propre au génie hellénique. Les écrivains, les inscriptions, les monuments attestent le caractère profondément intime et religieux de ce symbole chez les Grecs. Il n'en est pas de même chez les autres nations voisines de la Grèce. Ni en Étrurie ni dans le Latium, il ne semble pas qu'Hermès Psychopompe ait jamais été une divinité populaire. Les monuments étrusques où il figure sont fort rares. On cite un sarcophage de Corneto où entre deux Charons étrusques, armés de leur marteau, apparaît Hermès, coiffé du pétase et portant le caducée (2). Mais c'est, comme M. Braun l'a remarqué, une représentation tellement inusitée qu'on peut y voir un indice cer-

(1) Je citerai parmi les vases peints : 1° Une coupe à fig. noires d'Athènes (Collignon, *Catalogue*, n° 201. Robert, *Thanatos*, S. 17). Déposition du corps de Memnon. Hermès barbu s'apprête à conduire l'âme aux Enfers. 2° Une amphore à fig. noires (Gerhard, *Auserles. Vasenb.*, taf. 42). Perséphone quitte les Enfers et prend congé d'Hadès. Hermès barbu s'apprête à la conduire. 3° Une amphore de Vulci (*Bulletino*, 1851, p. 25). Même sujet. 4° Coupe à fig. noires d'Argos (*Archäologische Zeitung*, 1859, taf. 125. *Annali*, 1859, p. 405). Hermès barbu conduit Héraclès qui paraît s'apprêter à lancer une pierre (?) contre Hadès debout près de son trône avec Perséphone. 5° Cotyle à fig. rouges (*Berlin Vasensammlung*, 2151. De Witte, *Catalogue des vases d'Étrurie*, 70. Robert, *Thanatos*, S. 14, Anm. 6). Déposition du corps de Memnon. Hermès s'apprête à conduire l'âme aux Enfers. 6° Coupe à fig. rouges (Gerhard, *Auserles. Vasenb.*, taf. 239). Jugement d'un mort par les trois juges des Enfers. Hermès barbu est assis ; le mort est derrière lui. 7° Amphore à fig. rouges (*Annali*, 1837, p. 227. *Monumenti*, II, tav. 49). Hermès imberbe conduit hors des Enfers Héraclès qui emmène Cerbère enchaîné. 8° Amphore à fig. rouges (*Annali*, 1864, p. 283. *Monumenti*, VIII, tav. 9). Même sujet. 9° Amphore de Cumes à fig. blanches et brunes (*Bulletino*, 1873, p. 3. *Annali*, 1873, p. 93, tav. IK). Hermès et Héphaistos assistent au châtiment d'Ixion enchaîné sur une roue. — Parmi les œuvres de sculpture : 1° Bas-relief de Naples (*Bulletino*, 1846, p. 58. Lübke, *Geschichte der Plastik*, S. 179). Hermès sépare Eurydice et Orphée. 2° Colonne sculptée du temple d'Éphèse (*Arch. Zeitung*, 1873, taf. 65, 66. Robert, *Thanatos*, taf. 3, S. 37). Alceste ramenée des Enfers par Héraclès. Hermès la suit ; Thanatos la précède. 3° Vase de marbre d'Athènes (Ravaisson, *Gazette archéologique*, I, p. 21, pl. 7. *Mittheilungen des deutschen Institut in Athen*, IV, S. 183). Une jeune femme, Myrrhina, conduite par Hermès, en présence de sa famille. 4° Vase de marbre au Musée national de Patissia, à Athènes (Schœne, *Griechische Reliefs*, taf. 29, 121). Hermès portant le caducée tend la main à une femme drapée qui est debout à sa gauche. 5° Relief du Musée de Vérone (*Museum Veronense*, p. 57, tav. 51, 1). Hermès prend par la main un personnage drapé qui est debout à sa gauche. 6° Relief à Milan (*Bull. de Corr. hellén.*, I, p. 44, note E'). Hermès sur la face d'une stèle quadrangulaire qui porte sur la seconde face Charon, sur la troisième Dionysos.

(2) *Bulletino*, 1864, p. 39.

tain de l'influence hellénique sur l'art étrusque plutôt qu'un produit des croyances indigènes (1). De même, chez les Latins, quand Virgile ou Horace représentent Hermès tenant en main la baguette avec laquelle il mène aux Enfers la troupe des âmes, c'est de la mythologie grecque qu'ils s'inspirent et non des traditions locales de l'Italie. On remarquera que, sur les monuments figurés de l'école romaine, les scènes où figure Hermès Psychopompe sont en général empruntées à des légendes grecques, comme l'histoire de Prométhée, la mort de Protésilas, le retour de Perséphone (2). A peine peut-on signaler quelques monuments où l'on reconnaisse une allusion véritable à une croyance religieuse et, dans ce cas, l'influence des doctrines grecques à Rome explique encore cette particularité (3). M. Boissier a fort justement montré qu'il ne faut pas regarder comme des croyances populaires, à Rome, toutes les idées que les poètes latins exprimaient dans leurs vers : il faut distinguer ce que les lettrés empruntaient à la Grèce et ce que le peuple avait adopté dans sa religion. « On croit d'ordinaire, » dit-il, « sur la foi de ces des-» criptions, que tous les Romains se figuraient la vie future » comme la décrivaient les poètes, et que c'était chez eux la » croyance de tout le monde qu'après la mort les âmes se ren-» dent dans le Tartare ou dans l'Élysée : il n'est pas sûr pour-

(1) On peut en dire autant de deux miroirs étrusques où figure Hermès : l'un représente l'évocation des morts par Ulysse ; l'autre, la *psychostasie* (*Annali*, 1836, p. 66. *Monumenti*, II, tav. 29. Gerhard, *Etruskische Spiegel*, II, 235.

(2) Pour l'histoire de Prométhée, je citerai : *Museo Pio-Clementino*, IV, 34. Creuzer, *Religions antiques*, pl. 157, n° 602 ; pl. 158, n° 603. Clarac, *Musée de sculpture*, pl. 215, 216. *Annali*, 1847, p. 311, tav. Q. — Pour l'histoire de Protésilas : *Mus. Pio-Clementino*, V, 18. Creuzer, *Relig. ant.*, pl. 228, n° 773. — Pour le retour de Perséphone : Müller u. Wieseler, *Denkmäler der alten Kunst*, II, taf. 68, n° 857. *Annali*, 1873, tav. EF, GH.

(3) Tombeau des Nasons (Müller u. Wieseler, *Denkm. d. alt. Kunst*, taf. 68, n° 860) : Hermès amène une jeune fille suivie d'une femme voilée devant Pluton et Proserpine assis sur un trône. 2° Musée du Capitole, bas-relief d'un couvercle de sarcophage (Müller u. Wieseler, *Denkmäler*, taf. 68, n° 858) : A droite, un homme et une femme sont assis avec un chien à leurs pieds ; Hermès se tourne vers eux. Au centre, Pluton et Proserpine sont assis avec Cerbère à leurs pieds. A gauche, les trois Parques avec deux personnages agenouillés et une femme drapée. 3° Musée du Louvre, bas-relief (Frœhner, *Notice*, n° 495) : Hermès assis regarde une femme mourante qui est couchée sur un lit ; un enfant se penche vers elle. Un petit génie soutient le rideau suspendu au-dessus de la couche et fait signe à Hermès. Hypnos se tient au chevet de la mourante et lui verse un breuvage. 4° Lampe de terre-cuite ; relief (Müller u. Wieseler, *Denkmäler*, taf. 69, n° 871). Hermès conduit un homme nu qui s'apprête à monter dans la barque de Charon.

» tant que ces légendes aient obtenu autant de crédit qu'on le » pense (1). » L'observation que l'étude des textes fournit à M. Boissier, je la répéterai pour les monuments figurés. Il n'y a pas d'œuvre dans l'art romain qui marque une conception originale de la divinité psychopompe ; il n'y a pas de monument qui soit l'indice d'une croyance locale et antérieure à l'influence hellénique. C'est à la Grèce que les poètes latins ont emprunté leurs descriptions des Enfers ; c'est aussi à la Grèce que les artistes doivent le modèle des types qu'ils ont donnés à leurs dieux funèbres, comme Thanatos, Hermès Psychopompe. Seule la représentation de Charon a pris une forme particulière en Italie et y atteste l'existence d'un mythe populaire.

Comme Hermès Psychopompe, Charon appartient évidemment à une époque où la croyance primitive du mort existant dans le tombeau s'est modifiée et a fait place à l'idée de réunion dans les Enfers. L'invention du fleuve Achéron, du Tartare et des Champs-Élysées a nécessairement précédé celle de Charon. On pourrait même croire que le mythe du nocher infernal a dû s'introduire plus tard que celui d'Hermès Psychopompe dans la religion hellénique. Il est question du dieu conducteur des âmes dans les poésies homériques. Ni Homère ni Hésiode ne parlent de Charon. Ce n'est sans doute pas une preuve suffisante pour affirmer qu'ils ne le connaissaient point ; mais il est permis de supposer que la légende n'avait pas encore pénétré dans tous les esprits. En effet, n'a-t-on pas souvent remarqué combien, dans les poèmes homériques, la conception des Enfers est encore grossière et peu précise? Le poète parle d'une foule d'endroits, comme la rive du fleuve Océan, la région des Cimmériens, la prairie d'asphodèles, sans dire où ils se trouvent : la topographie du séjour infernal n'a aucune précision, et la description en paraît souvent incohérente (2). Je sais qu'on a pu trouver un charme délicat dans cette absence même de précision qui laisse le tableau dans une sorte d'ombre mystérieuse dont on ne peut méconnaître l'effet poétique (3) ; mais il n'en est pas moins certain qu'on se sent en présence de croyances mal définies, encore indécises et flottantes,

(1) Boissier, *Religion romaine d'Auguste aux Antonins*, I, p. 273.

(2) Sur les données géographiques qu'il est possible d'en tirer, v. Th. Henri-Martin, de Rennes, *Traditions homériques et hésiodiques sur le séjour des morts* (*Annuaire de l'Association pour l'encouragement des études grecques en France*, 1878).

(3) Girard, *Le sentiment religieux en Grèce*, p. 251.

où Charon semble n'avoir point trouvé place. Le passage des âmes dans la barque infernale, la navigation régulière de toutes les ombres sur l'Achéron pour pénétrer dans le royaume d'Hadès, le droit de péage établi par le nautonnier, tous ces détails de la légende indiquent une époque où la conception des Enfers est enfin déterminée avec netteté.

On ne peut pas préciser davantage l'époque à laquelle la légende de Charon a pris naissance en Grèce. Diodore de Sicile dit bien que les Grecs avaient reçu cette croyance des Égyptiens (1); mais on a contesté la valeur de cette assertion (2), et de plus son témoignage ne nous apprend rien sur l'époque de la formation du mythe. Pour M. Saglio (3), il semble plutôt qu'on ait à constater l'influence d'un courant venu d'un autre côté, peut-être du Nord, qui aurait introduit cette conception nouvelle parmi les populations gréco-italiques, dès l'époque pélasgique. O. Müller était disposé à identifier Charon avec le Mantus des Étrusques (4), et il est certain que le dieu étrusque, si différent qu'il paraisse au premier abord, a des traits communs avec le nocher grec. La thèse contraire a été soutenue, il y a plus de quarante ans, par Ambrosch, qui a voulu montrer que la légende de Charon n'est pas hellénique, qu'elle n'a jamais fait partie des croyances véritables des Grecs, et que ce dieu infernal n'a aucune relation avec les autres divinités honorées en Grèce (5). Mais, à cette époque, les documents faisaient défaut et l'on doit aujourd'hui renoncer aux conclusions trop hâtives de l'auteur. Déjà, en 1837, M. Braun faisait remarquer que des documents ultérieurs feraient peut-être connaître Charon sur des monuments helléniques et il signalait une représentation du nocher funèbre sur un vase athénien appartenant au roi de Bavière (6). Aujourd'hui, le doute n'est plus possible à cet égard. Outre les lécythes blancs, les bas-reliefs et les peintures de vases nous permettent non seulement de constater le caractère hellénique de Charon, mais encore de saisir certains traits de ressemblance entre lui et le dieu étrusque. Les traits

(1) Diodore de Sicile, I, 92, 2; 96, 8.

(2) *Annali*, 1837, p. 271. Decharme, *Mythologie de la Grèce antique*, p. 391, note 2. Daremberg et Saglio, *Dictionnaire des antiquités*, p. 1099.

(3) Daremberg et Saglio, *Dictionnaire des antiquités*, *Charon*, p. 1099-1100.

(4) O. Müller, *Etrusk*, III, 4, 10.

(5) Ambrosch, *De Charonte Etrusco*, 1837. V. une analyse détaillée de Braun dans les *Annali*, 1837, p. 253-274.

(6) *Annali*, 1837, p. 270. Il s'agit sans doute du vase qui se trouve maintenant au musée de Munich. O. Jahn, *Vasensammlung München*, nº 209.

communs sont les suivants : 1° le nom est souvent le même (1) ; 2° la rame se trouve parfois entre les mains du Charon étrusque, comme un souvenir de ses attributs helléniques (2) ; 3° la figure de Charon n'a pas sur tous les monuments étrusques un caractère hideux et repoussant ; quelques-uns lui donnent une physionomie régulière (3). Que faut-il en conclure ? Admettra-t-on que la légende de Charon s'est introduite de Grèce en Étrurie, et que, par une série de lentes transformations, le nautonnier grec est devenu le démon tourmenteur, créé par la sombre imagination des Étrusques ? Il semble plus naturel de supposer que l'origine première

(1) 1° Urne de Volaterra (Micali, *Storia d. antichi popoli italiani*, tav. 109. R. Rochette, *Monuments inédits*, pl. 29, 1). Oreste tue Clytemnestre agenouillée et Pylade tue Égisthe. A droite, deux guerriers avec des boucliers ; à gauche, deux guerriers armés de glaives. En dessous, à gauche, deux génies funèbres sortent de terre, l'un avec une torche enflammée et un serpent, l'autre avec un marteau. Ce dernier est désigné par l'inscription étrusque *Charun* ; il a le nez crochu et de longues oreilles. 2° Vase Beugnot à fig. rouges (*Monumenti*, 1834, tav. 9. *Annali*, 1834, p. 274. Birch, *Ancient pottery*, p. 460, sous le nom de Néoptolème égorgeant un captif troyen). Ajax plonge son épée dans le sein d'un homme agenouillé qu'il tient par les cheveux ; à droite, Charon barbu, les oreilles longues, le nez crochu, la bouche énorme, tenant un marteau, est désigné par l'inscription étrusque *Charu*. 3° Peinture d'une tombe de Vulci (*Bulletino*, 1857, p. 120. *Annali*, 1859, p. 356. *Monumenti*, 1859, tav. 31). Achille égorge un captif ; derrière lui, une femme ailée et drapée. A gauche, deux guerriers ; à droite, deux guerriers amènent un autre captif. Derrière l'homme égorgé par Achille se tient Charon, un marteau à la main, vêtu d'une longue tunique et coiffé d'un bonnet plat ; ses traits sont ceux d'un homme âgé ; il est désigné par l'inscription étrusque *Charu*.

(2) 1° Sarcophage en terre-cuite de Chiusi (*Bulletino*, 1840, p. 153. *Arch. Zeitung*, 1845, taf. 25). Une femme assise tient un enfant sur ses genoux et tend la main à un homme. A droite, Charon est assis, tenant d'une main un marteau et de l'autre une rame ; ses traits sont réguliers. 2° Urne de Volaterra (R. Rochette, *Monuments inédits*, p. 93, pl. 21, 1). Achille immole des captifs sur la tombe de Patrocle. Derrière le captif égorgé se tient Charon imberbe, vêtu d'une longue tunique serrée à la taille, tenant en main une rame. 3° Urne de Pérouse (R. Rochette, *Mon. inédits*, p. 93, renvoie à Dempster, *Etrur. reg.*, I, tab. 67, 2). Sujet analogue ; Charon tient une rame.

(3) V. les numéros 1 et 2 de la note précédente. Vases peints : 1° Vase de Vulci (Musée de Berlin. *Annali*, 1834, p. 275, note 3 ; 1837, p. 272). Charon armé d'un marteau marche en avant ; ses traits sont réguliers ; le mort vient ensuite à cheval, et derrière lui, une femme porte une ciste avec des bandelettes. 2° Vase de Vulci (Musée de Berlin. *Annali*, 1834, p. 275, note 3). Une femme s'avance, conduite par Charon tenant un double marteau et vêtu d'une tunique longue ; il porte une couronne sur sa tête et une autre dans la main droite ; ses traits sont réguliers. R. Rochette reconnaît dans ces deux peintures la main d'un artiste grec qui aurait exécuté ce sujet en Étrurie, conformément aux idées locales, mais avec un souvenir des formes grecques.

du mythe est dans quelque religion orientale ou pélasgique à laquelle les Grecs et les Étrusques auraient emprunté, chacun de leur côté, le personnage de Charon. Mais en Grèce, sous l'influence d'une civilisation plus artistique, il est devenu un nautonnier funèbre, à la physionomie calme et pensive ; en Étrurie, au contact de mœurs plus barbares, un génie tourmenteur, aux traits terribles et hideux, armé d'un lourd marteau avec lequel il assomme ses victimes. Quoi qu'il en soit, nous ne pouvons indiquer qu'un point commun d'origine, sans préciser à quelle époque la légende s'est formée dans l'un et l'autre pays (1).

Ce qui est certain, c'est qu'en Grèce, au sixième siècle, le mythe de Charon était établi dans les croyances populaires, sans doute depuis longtemps. Pausanias parle d'un poème de la *Minnyade*, qu'on attribuait à Prodicos de Phocée, et où Charon est mentionné (2). Au cinquième siècle, le nocher des Enfers prend place dans une œuvre célèbre de Polygnote : la peinture de la Lesché à Delphes. On y voyait Charon, sous les traits d'un vieillard, faire passer dans sa barque les ombres de l'éphèbe Tellis et de la vierge Cléoboia ; l'eau du fleuve était figurée, ainsi que les roseaux qui y poussent (3). Au cinquième et au quatrième siècles appartiennent également les peintures de lécythes blancs qui sont pour nous un témoignage important du caractère religieux et populaire de ce mythe. Je rattacherai à la même époque un groupe curieux de terre-cuite, trouvé en Grèce, actuellement dans la collection de M. Lécuyer, à Paris, qui représente un mort s'apprêtant à monter dans la barque de Charon. Ce monument,

(1) V. un court appendice de M. Dennis sur le Charon étrusque, *The Cities and cemeteries of Etruria*, t. II, p. 191-193.

(2) Pausanias, X, 28, 2. V. le texte ci-après.

(3) Pausanias, X, 28, 1, 2 : « Τὸ δὲ ἕτερον μέρος τῆς γραφῆς τὸ ἐξ ἀριστερᾶς χειρός ἐστιν Ὀδυσσεὺς καταβεβηκὼς ἐς τὸν Ἅιδην ὀνομαζόμενον ὅπως Τειρεσίου τὴν ψυχὴν περὶ τῆς ἐς τὴν οἰκείαν ἐπέρηται σωτηρίας · ἔχει δὲ οὕτω τὰ ἐς τὴν γραφήν. Ὕδωρ εἶναι ποταμὸς ἔοικε, δῆλα ὡς ὁ Ἀχέρων, καὶ καλαμοί τε ἐν αὐτῷ πεφυκότες, καὶ ἀμυδρὰ οὕτω δή τε τὰ εἴδη τῶν ἰχθύων σκίας μᾶλλον ἢ ἰχθῦς εἰκάσεις · καὶ ναῦς ἐστιν ἐν τῷ ποταμῷ, καὶ ὁ πορθμεὺς ἐπὶ ταῖς κώπαις · ἐπηκολούθησε δὲ ὁ Πολύγνωτος, ἐμοὶ δοκεῖν, ποιήσει Μιννυάδι. Ἔστι γὰρ δὴ ἐν τῇ Μιννυάδι ἐς Θησέα ἔχοντα καὶ Πειρίθουν ·

Ἔνθ' ἤτοι νέα μὲν νεκυάμβατον, ἣν ὁ γεραιός
Πορθμεὺς ἦγε Χάρων, οὐκ ἔλαβον ἔνδοθεν ὅρμου.

Ἐπὶ τούτῳ οὖν καὶ Πολύγνωτος γέροντα ἔγραψεν ἤδη τῇ ἡλικίᾳ τὸν Χάρωνα · οἱ δὲ ἐπιβεβηκότες τῆς νεὼς οὐκ ἐπιφανεῖς εἰς ἅπαν οἷς προσήκουσι. Τέλλις μὲν ἡλικίαν ἐφήβου γεγονὼς φαίνεται, Κλεοβοία δὲ ἔτι παρθένος, ἔχει δὲ ἐν τοῖς γόνασι κιβωτὸν ὁποίας ποιεῖσθαι νομίζουσι Δήμητρι. »

jusqu'à présent unique en son genre, rappelle de tous points les peintures des lécythes blancs et prouve que ce type de composition était connu des coroplastes comme des peintres de vases (1).

Nous retrouvons enfin ce mythe populaire à Rome, où il a été porté par le courant d'idées et de croyances qui, parti de la Grèce, commence dès les guerres Puniques à se répandre en Italie et devient bientôt le large fleuve dont parle Cicéron (2). La légende de Charon paraît avoir été adoptée par les Romains de très bonne heure. « Dans des tombeaux découverts à Tusculum et à Préneste, et » qui remontent aux guerres puniques, on a trouvé des squelettes » qui tenaient encore dans les dents la pièce de monnaie destinée » à payer Charon de sa peine (3). » Telle fut l'autorité des légendes grecques qu'elles s'implantèrent sur le sol italien au détriment même des légendes indigènes. Le Charon hellénique fit promptement oublier le Charon étrusque. Nulle part on ne voit que Rome ait préféré ce mythe à celui des Grecs, et les écrivains latins se sont tous accordés à représenter Charon avec les traits et les attributions du nocher hellénique. C'est même par eux que nous avons appris à bien connaître la physionomie et le rôle de ce dieu sur lequel les auteurs grecs fournissent très peu de renseignements. Virgile, Sénèque, Juvénal ont tour à tour décrit le nautonnier funèbre (4). Enfin un rhéteur grec du deuxième siècle, Lucien, a surtout contribué à populariser Charon par ses petits dialogues satiriques où ce personnage tient une place considérable (5). Il est vrai que plus tard on retrouve un souvenir du dieu étrusque dans ces jeux de gladiateurs où, d'après Tertullien, un esclave, costumé en Pluton et armé d'un marteau, venait traîner les cadavres des combattants en dehors de l'arène (6). Mais il n'est pas probable que ce fût une allusion à une croyance religieuse de l'époque : ou peut y voir plutôt le souvenir de l'ancienne légende italienne, ressuscitée par quelque ingénieux entrepreneur de spectacles et employée comme une mise en scène mythologique.

Comme les écrivains, les artistes romains se sont accordés à

(1) Ce groupe sera publié dans l'ouvrage qui paraît actuellement sous le titre de *Collection Lécuyer, terres-cuites antiques trouvées en Grèce et en Asie Mineure.*

(2) Cicéron, *De Rep.*, II, 19 : « Influxit enim non tenuis quidam e Græcia rivulus in hanc urbem, sed abundantissimus amnis illarum disciplinarum et artium.

(3) Boissier, *Religion Romaine*, I, p. 273.

(4) *Énéide*, VI, 299 et suiv. *Hercule fur.*, III, 764. *Satires*, III, 265.

(5) Lucien, Νεκρικοὶ διάλογοι, 4, 10, 22 ; XII, Χάρων ἢ ἐπισκοποῦντες.

(6) Tertullien, *ad Nat.*, I, 10.

retracer dans ses traits essentiels la légende hellénique de Charon. Il n'y a presque pas de différence entre les scènes que nous offre un lécythe athénien et celles qui figurent sur des sarcophages de l'Empire (1).

Si nous passons maintenant à l'examen détaillé de ces peintures de lécythes blancs, nous remarquerons avant tout quatre peintures

(1) Parmi les reliefs je citerai : 1° Relief du Céramique, à Athènes (Salinas, *Monumenti Sepolcrali*, p. 24-26, tav. 1, L'; tav. 4, B'. *Bulletino*, 1868, p. 38. Dumont, *Revue archéologique*, 1869, p. 237 ; 1872, p. 339). Deux hommes barbus et deux femmes sont assis devant une table chargée de mets. En bas, à gauche, une barque à plusieurs rames porte Charon assis ; il est barbu, vêtu d'une tunique et lève la tête vers les assistants ; la figure est endommagée. L'interprétation de ce monument a varié. M. Salinas pense que la barque fait allusion à un voyage véritable pendant lequel serait mort un des personnages représentés. M. Heydemann y voit une allusion aux occupations de la vie terrestre. 2° Relief du musée Pio-Clementino (*Museo Pio-Clementino*, IV, tav. 35. Creuzer, *Relig. antiques*, pl. 146, n° 558). A droite, deux femmes debout sur le rivage, dont l'une tient un fuseau et l'autre deux vases (les Parques ?), reçoivent deux personnages drapés qui descendent par des échelons de la barque funèbre. A gauche, la barque de Charon à plusieurs rames : Charon barbu, une draperie jetée sur le bas du corps, coiffé d'un bonnet, est debout et tient une rame de la main gauche ; de la main droite il indique le rivage à une femme restée derrière lui. 3° Sarcophage du musée Pio-Clementino (*Mus. Pio-Clementino*, V, tav. 18. Creuzer, *Relig. ant.*, pl. 228, n° 773). A droite, Protésilas retourne aux Enfers sous la conduite d'Hermès qui l'amène à Charon barbu, debout dans sa barque, tenant la rame, vêtu d'une courte tunique et tête nue. 4° Sarcophage de Palerme (R. Rochette, *Monuments inédits*, p. 226, pl. 42, A). Au centre, une femme couchée sur un lit ; de chaque côté, Thanatos et Hypnos ailés et barbus. A gauche, Hercule emmène Cerbère. A droite, Charon imberbe, coiffé d'un bonnet, vêtu d'une courte tunique, pousse avec la rame sa barque, dont l'avant figure une tête de dauphin. 5° Sarcophage de Parme (*Bulletino*, 1862, p. 83). Même sujet et même type. 6° Sarcophage du Louvre (Clarac, *Mus. de sculpture*, pl. 192, n° 352. Frœhner, *Notice*, n° 496). Au centre, Charon barbu est assis dans sa barque et tient en main la rame. Il est vêtu d'une tunique sans manches et a la tête nue. Les flots sont indiqués. A droite et à gauche deux personnages couchés qui se font pendant tiennent des cornes d'abondance. Au-dessus, deux Victoires ailées soutiennent un médaillon qui renferme le buste d'une femme. Aux angles, deux femmes se tiennent debout. 7° Sur un scarabée (Müller u. Wieseler, *Denkmäler*, II, taf. 69, n° 870). La barque de Charon aborde au rivage sur lequel se tient Cerbère. Dans la barque, un homme et une femme nus s'apprêtent à descendre ; des amphores sont déposées au fond de la barque. A l'arrière, Charon barbu, la tête nue, son manteau flottant derrière lui, étend la main droite vers les personnages. 8° Sur un scarabée (Müller u. Wieseler, *Denkmäler*, II, S. 41, n° 870). Même sujet, mais pas de personnages dans la barque. 9° Sur une lampe de terre-cuite (Müller u. Wieseler, II, taf. 69, n° 871). Hermès conduit un homme nu qui s'apprête à monter dans la barque de Charon barbu, vêtu d'une courte tunique, la tête nue, tenant sa rame en main et tendant la main gauche à l'homme qui va monter.

intéressantes pour l'histoire des idées religieuses : ce sont celles qui nous montrent Charon venant chercher le mort jusqu'au pied de la stèle (1). Cette représentation supprime l'intermédiaire ordinaire entre Charon et les ombres, Hermès Psychopompe. Est-ce à dire qu'à l'époque où l'artiste a imaginé ce sujet, la croyance au conducteur des âmes s'était effacée? Je ne le crois pas. Ce détail nous avertit seulement que le peintre avait toute liberté d'interpréter à sa guise les croyances relatives aux mystères de la mort. La religion antique admet à cet égard beaucoup plus d'indépendance que n'en comporte la religion moderne. Il n'y a pas de dogmes pour les Grecs ; il y a des mythes et des traditions qui n'ont point d'autre autorité que d'être acceptées par le plus grand nombre. Dans l'ensemble de ces légendes, un artiste pouvait choisir celle qui lui plaisait et l'interpréter à sa façon, sans se préoccuper de savoir s'il omettait ou contredisait tel autre mythe également populaire. Ici l'artiste semble avoir combiné et réuni les éléments donnés par trois légendes différentes : la Déposition au tombeau par Thanatos et Hypnos, la descente aux Enfers sous la conduite d'Hermès, le passage de l'Achéron dans la barque de Charon. Rien ne prouve mieux que cette liberté de composition comment on doit comprendre le sentiment religieux chez les Grecs.

On remarquera ensuite que ces quatre peintures confirment l'explication proposée pour la position assise donnée au mort dans une des scènes de Déposition (2). Nous ne pouvons hésiter à voir le mort lui-même dans le personnage qui est assis au pied de la stèle ou qui vient de se lever pour monter dans la barque de Charon. On ne saurait donc douter que l'attitude assise ne serve souvent à désigner le mort. C'est une façon de concentrer l'attention sur le personnage principal et d'indiquer la condition surnaturelle de son existence (3).

Enfin l'obole que le peintre a placée entre les doigts de l'éphèbe assis est un détail tout nouveau dans les peintures de vases. C'est une allusion à une particularité fort connue du mythe de Charon,

(1) P. 36, 37, 38, n°s 13, 14, 19, 20.

(2) P. 25, 5°, et p. 32.

(3) M. Milchhœfer a déjà signalé ces deux peintures comme preuve de ce que signifie l'attitude assise. Mais il me semble avoir exagéré la portée de cette remarque en y voyant une règle absolue et un critérium qui permet de désigner comme le mort tout personnage assis (*Mittheilungen*, V, S. 180, Anm. 3). V. plus loin les observations sur l'attitude assise dans les scènes d'offrandes au tombeau, p. 63, 64.

et les auteurs n'ont pas négligé d'en parler (1). Les fouilles exécutées en Italie, en Grèce et en Asie ont également fait découvrir de nombreuses monnaies dans les tombeaux (2). Mais cette peinture de lécythe est, à ma connaissance, le plus ancien des monuments figurés qui en fasse foi (3).

Les autres détails ont été examinés à propos de l'Exposition du mort et de la Déposition au tombeau. Terminons en signalant sur deux lécythes la représentation des εἴδωλα sous leur forme ordinaire : ce sont trois petites figures ailées, de couleur noire, qui voltigent au-dessus des morts prêts à entrer dans la barque de Charon (4).

(1) Aristophane, *Grenouilles*, 140. Lucien, Περὶ πένθους, § 10. Νεκρικοὶ διάλογοι, X, 4, 22. Strabon, VIII, 6, 12. *Anthologie*, VII, 25.

(2) Seyffert, *De nummis in ore defunctorum repertis*, Dresde, 1712. Ross, *Arch. Aufsätze*, I, S. 29, 32. Stackelberg, *Græber der Hellenen*, S. 42. Boissier, *Religion romaine*, I, p. 273. *Compte-Rendu Saint-Pétersbourg*, 1859, p. 20 ; 1862, p. VIII ; 1863, p. IX, etc. *Bulletin de Corr. hellén.*, VI, p. 412, 419.

(3) Ce détail se retrouve sur quelques sarcophages romains. V. Clarac, *Musée de sculpture*, pl. 201, nos 208, 209. V. aussi Panofka, *Gemmen mit Inschriften*, taf. III, 31.

(4) P. 35, 38, nos 4, 21.

CHAPITRE IV.

LE CULTE DU TOMBEAU (*Planche IV*).

Toutes les peintures qui précèdent nous montrent les épisodes qui suivent immédiatement la mort, depuis le moment où le moribond a rendu le dernier soupir jusqu'à celui où son ombre immatérielle monte dans la barque de Charon. Nous revenons maintenant sur terre avec les scènes d'offrandes au tombeau; elles nous retracent le tableau des regrets que le mort laisse après lui et des hommages que lui rendent les survivants. Le nombre des lécythes qui appartiennent à cette catégorie est considérable. S'il y a environ six cents lécythes blancs connus (1), on peut admettre que près de cinq cents sont consacrés à la représentation des offrandes au tombeau. Il serait donc fort long et peu utile de donner ici la liste de ces peintures. Ils reproduisent tous une scène à peu près uniforme : au centre, une stèle ornée de bandelettes; à droite et à gauche, deux ou trois personnages qui apportent leurs offrandes, bandelettes et couronnes, vases à parfums, objets de toilette, oiseaux, fruits et libations ; ils sont généralement debout, mais parfois l'un d'eux est assis sur les degrés de la stèle ou sur un siège placé à côté. Les assistants tendent les mains vers le tombeau et semblent lui parler; quelques-uns jouent de la lyre. Je renvoie seulement aux ouvrages qui ont publié ou décrit des lécythes de ce genre :

Archæologische Zeitung, 1870, S. 15-16 ; 1880, S. 40 ; 1881, S. 259.
Archæologische Anzeiger, 1851, S. 39, 204 ; 1856, S. 140 ; 1861, S. 201, 232 ; 1864, S. 163.
Benndorf, *Griechische und Sicilische Vasenbilder*, taf. 14-26 ; taf. 34.

(1) Dumont, *Peint. céram.*, p. 55. *Gaz. d. B.-Arts*, 1874, I, p. 126.

Birch, *History of ancient Pottery*, II, p. 124.
Bulletin de Correspondance hellénique, III, p. 449, 451.
Catalogue d'une collection de monuments antiques (Collection de Bammeville), nos 222-228 ; 230-233.
Catalogue de la collection d'antiquités grecques de M. Rayet, nos 143, 144, 145.
Collignon, *Catalogue des vases peints du Musée de la Société archéologique d'Athènes*, nos 633-678.
Dubois-Maisonneuve, *Introduction à l'étude des vases antiques*, pl. XXIV, 5.
Dumont, *Journal des savants*, 1873, p. 580-582. *Gazette des Beaux-Arts*, 1874, I, p. 127-131. *Céramiques de la Grèce propre* (en cours de publication).
Frœhner, *Antiquités grecques* (Collection A. Barre), no 357.
Heydemann, *Griechische Vasenbilder*, taf. XII, 12. *Mittheilungen aus den Antikensammlungen in Ober-und Mittelitalien*, S. 57-58, nos 1399-1402.
O. Jahn, *Beschreibung der Vasensammlung in der Pinakothek zu München*, nos 198-203.
Lenormant, *Collection A. Dutuit*, nos 83-87.
Moses, *Vases from the Collection of S. Henry Englefield*, pl. 39.
Newton, *A guide to the first Vase Room* (British Museum), p. 27, nos 160, 161.
Pottier, *Appendice* au présent ouvrage.
Pourtalès-Gorgier (*Vente de la galerie*), nos 230, 232, 286, 287, 291, 292.
Raoul Rochette, *Peintures antiques inédites*, pl. 8-11.
Smith (Birket), *De malede vaser i Antikkabinettet i Kjæbenhavn*, nos 128-130.
Stackelberg, *Die Græber der Hellenen*, taf. 44, 45, 46.
Stephani, *Die Vasensammlung der kaiserlichen Ermitage*, nos 1646-1648.
De Witte, *Gazette des Beaux-Arts*, 1866, II, p. 119-120.

Dans toutes ces peintures, on remarquera que la stèle occupe le centre de la composition : c'est l'objet principal qui concentre l'attention des assistants, comme tout à l'heure le mort étendu sur son lit ou assis au pied de son tombeau. C'est qu'en effet la stèle représente le défunt lui-même. « Le tombeau, » dit M. Ravaisson, « comprenait deux éléments essentiels, pour ainsi dire, » déjà bien distingués par Homère : la tombe proprement dite, » τύμβος, où l'on déposait le corps, et la stèle que l'on dressait » au-dessus, en avant ou à côté, pour représenter certainement ce » qui survivait du mort, soit qu'on l'appelât ombre, image ou » âme (1). » Sur les lécythes blancs, le tombeau est uniformé-

(1) Ravaisson, *Revue politique et littéraire*, 1880, p. 965. V. aussi Benndorf, *Gr. u. Sicil. Vasenb.*, S. 33. Quelques inscriptions funéraires font parler la

ment représenté par une stèle, c'est-à-dire par une longue dalle de marbre posée debout et portée par un soubassement à un ou plusieurs degrés ; le faîte se termine par une simple moulure, par un ornement en palmette ou par un fronton triangulaire (1) ; la hauteur est plus ou moins grande : elle atteint en général celle des personnages ; quelquefois la stèle est très large (2) ; ailleurs le couronnement déborde sur une paroi très étroite (3) ; mais toutes ces formes se ramènent à la forme unique de la stèle (4).

Je ne vois qu'une variante importante à signaler : c'est une sorte de monticule rond indiqué par un simple trait en demi-cercle. Le plus souvent, il figure auprès de la stèle dont il encadre le pied (5) ; quelquefois il est seul, et tantôt il repose sur une base à degrés (6), tantôt il s'élève du sol même (7). M. Conze a remarqué sur une amphore de Phalère à figures noires cette forme de tombeau surmonté d'une urne funéraire et il y reconnaît un monument de pierre, un type particulier de cippe ou de stèle arrondie, à cause de la couleur blanche que le peintre lui a donnée, ce qui est la manière ordinaire de figurer le marbre ou la pierre sur les peintures de vases (8). M. Rhousopoulos rapproche de ces représentations un cippe arrondi en marbre du Pentélique

stèle à la place du mort (Kaibel, *Epigr. græca*, 11, 19). Un des plus curieux exemples de cette substitution est une inscription en dialecte cypriote, récemment expliquée par M. Piéridès de cette façon : « Moi, que voici, je suis la stèle d'une prêtresse de Cypris ; mon mari est Onasitimos Tiisonidas et je me nomme Thibas » (V. Schmidt, *Sammlung cyprischer Inschriften*, taf. 3, 1. Piéridès, *Étude de quelques inscriptions cypriotes*, Larnaca, 1881).

(1) Benndorf, *Gr. u. Sicil. Vasenb.*, taf. 14 ; 17, 2 ; 18, 2.

(2) *Id.*, taf. 15.

(3) *Id.*, taf. 19, 1.

(4) Parmi les variantes, je citerai deux stèles ornées d'un bas-relief funéraire (Benndorf, taf. 19, 25), une autre surmontée d'une amphore et de petits vases (Birch, *Ancient pottery*, II, p. 124), une troisième couronnée par un lion accroupi (*Appendice*, n° 16), enfin une série de petits lécythes d'un modèle uniforme, où l'on aperçoit, derrière la stèle ordinaire, une tombe plus basse de forme quadrangulaire (Collignon, *Catalogue*, n° 662. *Appendice*, n°s 25-32, 48).

(5) Benndorf, *Gr. u. Sicil. Vasenb.*, taf. 20, 2 ; 24, 1, 3. Dubois-Maisonneuve, *Introduction à la peinture de vases*, pl. 24, 5. Collignon, *Catalogue*, n°s 642, 658, 677. *Appendice*, n°s 3, 6, 17, 62, 72.

(6) O. Jahn, *Vasensammlung München*, n° 198. *Appendice*, n°s 4, 10, 81, 82, 86,

(7) O. Jahn, *Vasensammlung München*, n° 222. Benndorf, *Gr. u. Sicil. Vasenb.*, taf. 24, 2. Heydemann, *Mittheilungen Antikensamml.*, S. 57, n° 1400. Collignon. *Catalogue*, n°s 653, 669, 674. *Appendice*, n°s 15, 24, 69, 73, 79.

(8) *Annali*, 1864, p. 196. *Monumenti*, VIII, tav. 5. V. aussi O. Jahn, *Vasensammlung München*, n° 407.

qui a été trouvé, en 1864, dans les fouilles du Céramique et qui porte une inscription funéraire (1). On devrait donc considérer ces monticules comme une simple variante de la stèle ordinaire.

Telle n'est pas l'opinion de M. Benndorf, qui veut y reconnaître une éminence de terre et qui s'appuie sur divers passages des auteurs pour distinguer dans la construction du monument funéraire le χῶμα et la στήλη, la terre amoncelée sur la fosse et la pierre placée à côté de ce tumulus (2). Aux textes cités, j'ajouterai que dans Homère les Grecs amassent de la terre sur la tombe d'Elpénor et élèvent ensuite une stèle (3). Pausanias parle d'un tombeau sur la route de Corinthe qui n'avait été pendant longtemps qu'un monticule de terre et qui, sur l'ordre d'un oracle, fut orné d'une construction en pierre (4). Le tumulus, sans la stèle, est également un genre de monument funéraire très usité : on se tromperait en croyant qu'il était réservé aux classes pauvres, car on pouvait au contraire y déployer un luxe fort dispendieux. Le tombeau d'Alyatte, au dire d'Hérodote, avait six stades de circonférence et était tout entier fait de terre, avec une base formée de grandes pierres (5). Platon, dans ses *Lois*, distingue nettement le tumulus de terre du tombeau en pierre, et il défend d'élever un tertre qui exige plus que le travail de cinq hommes pendant cinq jours (6). Cette prescription prouve l'importance qu'on donnait souvent aux monuments de ce genre, et, en effet, sur plusieurs lécythes on voit le tumulus dépasser sensiblement la hauteur des personnages (7). Enfin, dans un des dialogues de Lucien, Hermès et Charon, du haut du Parnasse et de l'Œta mis l'un sur l'autre, contemplent le monde, et ce qui frappe leurs regards dans les cimetières des grandes villes, ce sont des amas de terre, des stèles et des pyramides funéraires (8). Cette description rend bien

(1) *Bulletino*, 1864, p. 48.

(2) Benndorf, S. 32. Sur l'emploi du tumulus en Égypte dès la plus haute antiquité, v. Perrot, *Hist. de l'art dans l'antiq.*, I, p. 201.

(3) Homère, *Odyssée*, XII, 14 : « τύμβον χεύαντες καὶ ἐπὶ στήλην ἐρύσαντες. »

(4) Pausanias, I, 44, 9 : « τὸ μὲν ἐξ ἀρχῆς χῶμα γῆς, ὕστερον δὲ τοῦ θεοῦ χρήσαντος ἐκοσμήθη λίθῳ κογχίτῃ. »

(5) Hérodote, I, 93 : « ἡ κρηπὶς μέν ἐστι λίθων μεγάλων, τὸ δὲ ἄλλο σῆμα χῶμα γῆς. » Le tombeau de Patrocle est également un simple monticule de terre avec une enceinte circulaire de grosses pierres à la base. *Iliade*, XXIII, 255.

(6) Platon, *Lois*, XI, p. 958 : « χῶμα δὲ μὴ χωννύναι ὑψηλότερον ἢ πέντε ἀνδρῶν ἔργον ἐν πένθ' ἡμέραις ἀποτελούμενον, λίθινα δὲ ἐπιστήματα μὴ μείζω ποιεῖν ἢ ὅσα δέχεσθαι τὰ τοῦ τετελευτηκότος ἐγκώμια βίου, μὴ πλείω τεττάρων ἡρωϊκῶν στίχων. »

(7) Benndorf, *Gr. u. Sicil. Vasenb.*, taf. 24, 2. *Appendice*, nos 24, 34.

(8) Lucien, XII, Χάρων ἢ ἐπισκοποῦντες, 22 : « Πλὴν τὰ πρὸ τῶν πόλεων

l'aspect général que devait présenter une nécropole antique (1).

Les peintures de lécythes blancs reproduisent donc fidèlement les deux types de monuments funèbres les plus usités en Grèce : 1° la stèle de marbre ou de pierre avec sa base à degrés ; 2° le monticule de terre élevé sur la fosse. Les deux types sont réunis quand on plante la stèle à côté du tumulus, comme nous le voyons sur plusieurs lécythes (2). Le monticule seul est parfois surmonté d'un vase funèbre, comme on le voit sur une peinture à figures noires et sur un lécythe blanc d'une collection particulière (3). M. Milchhœfer pense que cette forme de tombeau a dû être principalement usitée au cinquième siècle chez les Attiques, et qu'on s'explique ainsi la rareté des reliefs funéraires appartenant à cette époque (4).

J'ai plus de peine à accepter une autre hypothèse de M. Benndorf au sujet du feuillage qui couronne le sommet de la stèle sur un grand nombre de peintures. Il les considère comme une imitation très libre des ornements sculptés de la palmette (5). Cette exécution tout imparfaite s'expliquerait aisément sur des peintures de style négligé. Mais le même feuillage touffu et débordant se remarque sur des dessins très soignés (6). Or, cette maladresse de pinceau n'existe jamais quand il s'agit de reproduire la palmette simple (7) ; pourquoi s'imposerait-elle dans la représentation de la palmette composée, encadrée de feuilles d'acanthe ? J'admettrais pourtant qu'il y eût doute, si le feuillage débordant se trouvait toujours au sommet de la stèle. Mais comme le même ornement se retrouve sur huit lécythes différents *au pied* et *sur les côtés* de la stèle (8), il me semble impossible d'y voir une imitation de la palmette sculpté. A cette place, on ne peut supposer qu'une plante véritable. J'y verrais donc plutôt une reproduction

ἐκεῖνα τὰ χώματα ὁρᾷς καὶ τὰς στήλας καὶ πυραμίδας ; ἐκεῖνα πάντα νεκροδοχεῖα καὶ σωματοφυλάκιά εἰσι. »

(1) V. les fouilles faites dans la nécropole de Myrina, *Bull. de Corr. Hellén.*, VI, p. 395-397.

(2) Benndorf, *Gr. u. Sicil. Vasenb.*, taf. 20, 2 ; 24, 1, 3. Collignon, *Catalogue*, n°s 642, 658, 677.

(3) *Monumenti*, VIII, tav. 5, 1. *Appendice*, n° 86.

(4) *Mittheilungen der deut. Inst. zu Athen.*, V, S. 175-177.

(5) Benndorf, S. 31.

(6) Benndorf, taf. 15 ; 16 ; 22, 1 ; 25 ; 34. Collignon, *Catalogue*, n° 665.

(7) Benndorf, *Gr. u. Sicil. Vasenb.*, taf. 14, 26. Collignon, *Catalogue*, n°s 650, 656, 661, 671. *Appendice*, n°s 83, 84.

(8) Benndorf, taf. 14. Collignon, *Catalogue*, n°s 665, 671. De Witte, *Gaz. des B.-Arts*, 1866, II, p. 120. *Appendice*, n°s 16, 36, 48, 101.

pittoresque des plantes qui, dans les cimetières athéniens comme dans les nôtres, croissaient autour de la stèle et l'encadraient de leurs capricieuses volutes. Qu'on se souvienne de la gracieuse légende de Vitruve racontant la découverte du chapiteau corinthien par l'architecte Callimaque (1) : peu importe que le fait soit authentique ou non ; c'est au moins un souvenir vrai des formes qui frappaient chaque jour les yeux des anciens. La position des cimetières en dehors de la ville, la terre amassée sur le tombeau, l'emploi du tumulus comme monument funèbre, enfin le sentiment de piété qui porte tous les peuples à parer de feuillages la tombe des morts, tout favorisait le développement des plantes autour de la stèle. Ce fait est d'ailleurs confirmé par les auteurs qui parlent des arbustes et des fleurs qu'on plantait autour des tombeaux (2). C'est cette verdure que représentent les feuillages qui couronnent ou qui encadrent la stèle dans les peintures de lécythes blancs. Sur d'autres, on aperçoit en arrière ou sur les côtés du tombeau des rameaux qui figurent les arbustes placés au second plan (3). La même représentation se trouve sur des vases italo-grecs (4). Enfin c'est un procédé simple pour indiquer que la scène se passe à l'extérieur, de même que la tradition s'est établie de figurer l'intérieur d'un temple par un autel, celui d'une maison par une colonnette qui supporte le toit ou par une porte (5).

Comme dans les scènes de πρόθεσις, le rôle des femmes paraît être prépondérant dans les cérémonies d'offrandes au tombeau. Bien que la présence des hommes ne soit pas rare, les assistants se composent en majeure partie de femmes. Le lécythe que nous

(1) Vitruve, IV, 1, 9.

(2) Platon, *Lois*, XII, p. 947 : « κύκλῳ χώσαντες πέριξ δένδρων ἄλσος περιφυτεύσουσι πλὴν κώλου ἑνός. » *Inscriptions grecques du Musée du Louvre*, Frœhner, nº 234. Keil, *Inscr. bœot.*, p. 157. *Antholog.*, VII, 22, 23, 24.

(3) Collignon, *Catalogue*, nºs 633, 635, 670. Benndorf, taf. 24, 2.

(4) D'Hancarville, *Antiq. étrusq., gr. et rom.*, II, pl. 96. Tischbein, *Recueil de gravures*, II, 39 ; IV, 29. Gerhard, *Auserlesene Vasenb.*, III, taf. 209. *Museo Borbonico*, IX, pl. 53.

(5) Dans son *Rapport sur les travaux de l'École d'Athènes* (1879, p. 7), M. Miller s'est rallié à l'opinion de M. Benndorf sur cette question. Pour les raisons que je viens d'énumérer, je ne saurais encore aujourd'hui admettre comme explication un développement exubérant et fantaisiste de l'ornementation sculpturale des stèles attiques. Le lécythe du Varvakéion (Collignon, nº 665) me semble en particulier concluant : les feuilles qui couronnent la stèle sont identiques à celles qui croissent au pied et sur les flancs du tombeau. A cette place, est-il possible d'admettre autre chose qu'une plante véritable ?

publions (Pl. IV), où les trois personnages sont des hommes, peut être considéré, à cet égard, comme une exception tout à fait rare. Le plus souvent, ce sont des femmes que nous voyons apporter la corbeille qui contient les offrandes, nouer des bandelettes autour de la stèle, déposer des couronnes sur les degrés.

Les gestes sont, en général, plus mesurés et plus calmes que dans la πρόθεσις. On voit cependant encore quelques assistants porter la main à leur tête comme pour s'arracher les cheveux (1); mais l'attitude ordinaire est celle d'un personnage debout et tranquille qui tient dans ses mains les offrandes destinées au mort ou qui semble réfléchir tristement; ailleurs il s'avance vers la stèle avec la main élevée à la hauteur du visage, ou s'agenouille au pied et semble parler au tombeau. C'est moins l'expression de la douleur qui domine dans toutes ces scènes qu'une sorte de respect religieux et de mélancolie résignée.

Un de ces gestes paraît cependant avoir un caractère plus particulier et signifier autre chose qu'une vague expression de regret et d'hommage. On remarquera un certain nombre de peintures où les personnages, en étendant la main vers le tombeau ou en l'élevant à la hauteur du visage, rapprochent deux doigts l'un de l'autre, en général le pouce et l'index (2). On pourrait n'accorder aucune attention à ce geste et l'attribuer à une attitude familière de la main, si quelques monuments figurés ne prouvaient pas qu'il a dans les cérémonies une signification toute rituelle. M. Collignon le signale avec raison comme un geste d'adoration (3). Le musée de Dresde possède un curieux monument de style archaïque qui représente sur trois faces sculptées l'histoire de l'enlèvement du trépied de Delphes par Hercule (4). Sur un des reliefs, on voit le trépied sacré rétabli dans le sanctuaire et consacré de nouveau par des rites solennels : une prêtresse y attache des bandelettes en élevant la main droite et en rapprochant le pouce de l'index. Le même geste est encore mieux indiqué sur l'autre relief où un prêtre et une prêtresse élèvent les mains de chaque côté de la

(1) Benndorf, *Gr. u. Sicil. Vasenb.*, taf. 16, 2; 17, 2; 21, 2; 24, 1, 3. Collignon, *Catalogue*, n° 636. *Appendice*, n° 48.

(2) Benndorf, taf. 34. Collignon, n°s 644, 662, 668, 669. *Appendice*, n°s 25, 31, 37.

(3) Collignon, *Catalogue*, n° 644. V. aussi *Annales de la Faculté de Bordeaux*, 1879, p. 318. Consulter l'article *Adoratio* dans le *Dict. des antiquités* de Daremberg et Saglio, p. 80.

(4) *Archäologische Zeitung*, 1858, taf. 111, 117. Becker, *Augusteum de Dresde*, pl. 6, 7.

torche sacrée (φανός), entourée de bandelettes (1) : la précision du mouvement et la raideur des doigts prouvent clairement que l'artiste a fait allusion à un geste rituel, usité dans les cérémonies religieuses. Les vases italo-grecs, comme les vases de la Grèce propre et les ex-voto, en offrent d'ailleurs des exemples fréquents (2)..

M. Benndorf regarde aussi comme un geste rituel la main étendue à plat vers la stèle et il cite un passage d'Euripide où l'esclave d'Admète, retenu à la maison par la présence d'Hercule, se lamente de ne pouvoir suivre le convoi d'Alceste « en étendant la main (3). » Un autre vers du même poète, dans les *Suppliantes*, fait évidemment allusion à cette coutume (4). Toutes ces attitudes se retrouvent sur les peintures de lécythes blancs (5), ce qui nous confirme dans la pensée qu'ils ont une signification particulière, qu'ils expriment un hommage religieux rendu par les vivants au mort et qu'ils font partie du cérémonial mortuaire usité en Attique.

La question des vêtements de deuil a déjà été traitée (6), et nous avons conclu qu'on portait à Athènes des vêtements de couleur sombre, sinon noire. Les représentations de la πρόθεσις n'ont pas contredit cette règle ; mais, dans les scènes d'offrandes au tombeau, il arrive fréquemment de voir l'*himation* avec des couleurs claires, bleu ou rouge (7). D'où vient cette différence? C'est que ces peintu-

(1) Bœtticher voit dans l'objet placé sur une base la torche sacrée, φανός. Stark et Becker le regardent comme le carquois d'Apollon qu'Hercule avait ravi.

(2) Vases peints : Gerhard, *Akadem. Abhandlungen*, II, taf. 64, 65 ; *Auserlesene Vasenb.*, taf. 276. Millingen, *Peintures antiques*, pl. 12, 16. Dubois-Maisonneuve, *Peintures de vases antiques*, II, pl. 32. R. Rochette, *Mon. inédits*, pl. 31. Dubois-Maisonneuve, *Introd. à l'étude des vases,* pl. 86. Bas-reliefs : Clarac, *Musée de sculpt.*, pl. 214, n° 256. P. Girard, *Bull. de Corr. hellén.*, II, p. 68-69 ; l'*Asclépieion d'Athènes*, p. 78.

(3) Benndorf, *Gr. u. Sicil. Vasenb.*, S. 34, Anm. 181. *Alceste*, 783 : « οὐδ' ἐφεσπόμην, οὐδ' ἐξέτεινα χεῖρ', ἀποιμώζων ἐμὴν δέσποιναν. »

(4) *Suppliantes*, 782 : « Ἀλλ' εἶεν · αἴρω χεῖρ' ἀπαντήσας νεκροῖς. » On a fait plusieurs corrections à ce vers ; mais le sens de lever la main, étendre la main, n'est pas modifié.

(5) Benndorf, *Gr. u. Sicil. Vasenb.*, taf. 14 ; 16, 2 ; 17, 2 ; 23, 1 ; 34. Heydemann, *Mittheil. Antikensamml.*, S. 56, n° 1361. Stephani, *Vasensamml. Ermitage*, n° 1647. Collignon, *Catalogue*, n°s 640, 641, 646, 647, 648, 655, 670, 673, 675. *Appendice*, n°s 23, 27-31, 40, 46, 47, 51, 54.

(6) P. 16-17.

(7) Benndorf, *Gr. u. Sicil. Vasenb.*, taf. 18, 1 ; 21, 1, 2 ; 24, 4 (rouge). *Id.*, taf. 22, 2 (bleu). Collignon, *Catalogue*, n°s 644, 650, 652, 661, 662, 663, 669 (rouge). *Id.*, 666 (bleu).

res ne correspondent plus à la cérémonie mortuaire proprement dite. Les rites funèbres obligeaient les parents du défunt à revenir au tombeau le troisième jour qui suit la mort, puis le neuvième et le trentième : on apportait au mort le repas funèbre; on renouvelait les libations et les offrandes du premier jour. C'est ce qu'on appelle τὰ τρίτα, τὰ ἔνατα, αἱ τριακάδες (1). Cette période d'un mois représentait, à Athènes, la durée complète du deuil (2). On quittait alors les vêtements sombres. Voilà pourquoi l'*himation* apparaît ici avec des couleurs claires; car le peintre de lécythes ne s'est pas astreint systématiquement à représenter la courte période du deuil athénien. Ce serait attribuer beaucoup trop d'exactitude et de précision à ces libres images du culte des morts, qui sont empruntées aux épisodes familiers de la vie quotidienne, encore plus qu'aux cérémonies rituelles. Le jour anniversaire de la mort ou, suivant d'autres, le jour anniversaire de la naissance du défunt amenait encore une réunion des parents autour du tombeau (τὰ γενέσια) (3). Mais rien n'empêchait le reste du temps de venir s'asseoir au pied de la stèle pour parler au mort, pour renouveler les fleurs et les bandelettes, pour apporter de nouvelles offrandes. L'emplacement même de la nécropole aux portes de la ville engageait naturellement à ces visites pieuses qui sont dans les mœurs et dans les habitudes de tous les peuples. Ces scènes de causerie et de halte auprès des tombeaux s'offraient donc aux yeux chaque jour, et les artistes s'en inspiraient avec une entière liberté, sans leur donner toujours le caractère d'une cérémonie rituelle.

Cette reproduction de la vie journalière donne même aux costumes des personnages une variété dont l'intérêt a déjà été signalé par M. Dumont (4). Nous y voyons comment s'habillaient les Athéniens et les Athéniennes du quatrième siècle. Le costume complet d'une femme se compose de trois vêtements superposés : 1° le χιτὼν ποδήρης, longue tunique qui enveloppe tout le corps et

(1) Aristophane, *Lysistrata*, 613 et scholies : « ἐπειδὴ τῇ τρίτῃ τὸ τῶν νεκρῶν ἄριστον ἐκφέρεται. » Isée, Περὶ τοῦ Κίρωνος κλήρου, § 39, p. 223 : « ... ἀνήλωσα παρ' ἐμαυτοῦ καὶ τὰ ἔνατα ἐπήνεγκα. » Harpocration : « τριακάς · τοῖς τετελευτηκόσιν ἤγετο ἡ τριακοστὴ ἡμέρα διὰ θανάτου, καὶ ἐλέγετο τριακάς. »

(2) Cette durée variait suivant les villes grecques. A Sparte, Lycurgue l'avait fixée à onze jours seulement (Plutarque, *Lycurgue*, § 27). A Gambreion, ville de Mysie, les femmes ne quittaient le deuil qu'au bout de cinq mois; les hommes au bout de quatre (*C. I. G.*, 3652).

(3) Schœmann, *Griechische Alterthümer*, II, S. 549.

(4) *Peint. céramiq.*, p. 61. *Journal des Savants*, 1873, p. 586.

descend jusqu'aux pieds; 2° le διπλοΐδιον ou χιτώνιον, court vêtement qui s'arrête à la ceinture et qui, passé par-dessus la tunique, s'agrafe aux épaules; 3° le πέπλος ou ἱμάτιον, qui est fixé sur l'épaule gauche et dans lequel la femme s'enveloppe à sa guise (1). La toilette est parfois complétée par des bijoux, des colliers et des pendants d'oreilles (2). Les hommes ont la tunique courte (χιτών), qui ne dépasse pas les genoux et qui laisse souvent une épaule découverte (ἐξωμίς); par-dessus est jeté un grand manteau (ἱμάτιον) qui enveloppe tout le corps, ou un manteau plus court qui paraît réservé aux éphèbes en costume de guerre (χλαμύς) (3). Ces peintures nous apprennent encore, comme les figurines de terre cuite, que la coiffure des femmes grecques est beaucoup plus variée qu'on ne le suppose ordinairement : la coiffure en crobyle, les cheveux noués derrière la tête, est la plus fréquente; mais d'autres ont la chevelure enfermée dans une sorte de mouchoir (κεκρύφαλος), ou retenue par une bandelette, ou bien courte et flottante (4). Les hommes ont généralement la tête nue; mais les éphèbes portent souvent le pétase thessalien à larges bords, posé sur la tête ou rejeté en arrière sur les épaules (5). Signalons encore quelques figures de guerrier qui donnent un portrait intéressant de l'hoplite grec, coiffé du casque, couvert de sa cuirasse et de son bouclier, armé de la lance retenue par une courroie (ἅμμα). Enfin on voit des personnages entièrement nus. M. Benndorf signale comme très rare cette particularité sur un lécythe d'une collection particulière, où l'on voit, à côté du tombeau, un éphèbe nu, la tête ceinte d'une bandelette, et il se demande si l'on ne peut pas l'expliquer comme une allusion aux jeux funéraires où les éphèbes combattaient (7). M. Dumont fait observer que ce dé-

(1) Benndorf, *Gr. u. Sicil. Vasenb.*, taf. 20-26 (χιτών et διπλοΐδιον). *Id.*, taf. 16, 2; 18, 2; 20, 2; 22, 2 (πέπλος).

(2) Benndorf, taf. 14; 22, 1. Collignon, *Catalogue*, nos 638, 639, 659.

(3) Benndorf, *Gr. u. Sicil. Vasenb.*, taf. 16, 1, 2; 18, 1, 2; 20, 2; 21, 1; 22, 1, 2; 23, 1; 24, 4; 26.

(4) *Id.*, taf. 14; 16, 2; 19, 2; 20, 2; 21, 2; 24, 2; 25.

(5) *Id.*, taf. 16, 1, 2; 18, 1, 2; 20, 2; 21, 1; 22, 1, 2; 23, 1; 26.

(6) Dubois-Maisonneuve, *Introd. à l'étude des vases*, pl. 24, 5. Collignon, *Catalogue*, n° 642. *Arch. Zeitung*, 1870, S. 15, n° 9. Frœhner, *Collect. Barre*, n° 357.

(7) Benndorf, S. 42, taf. 24, 4. Sauppe a établi que vers la fin du quatrième siècle ou au commencement du troisième, en Grèce, les jeux funéraires ont été remis en honneur, et, qu'à la même époque, à Athènes, la fête funéraire des guerriers morts dont parle Thucydide (II, 34) s'était changée en une fête annuelle où avaient lieu différents concours d'éphèbes (*Die Epitaphia in der späteren Zeit Athens. Göttingen Nachrichten*, 1864, S. 119). Cette fête annuelle

tail n'est pas aussi rare que le pense M. Benndorf, et qu'il l'a remarqué sur plusieurs lécythes inédits (1). M. Heydemann cite l'exemple plus curieux de deux femmes nues (2). Il faut prendre garde de ne pas ranger dans la même catégorie certains personnages qui paraissent nus, parce que la silhouette du corps est seule restée et que les traits indiquant les vêtements ont disparu (3). Le nu est toujours caractérisé par certains détails anatomiques qui n'existent pas quand le peintre a seulement voulu déterminer les contours du corps avant de l'habiller (4).

Comme dans les scènes d'Exposition et de Déposition, il me paraît naturel de voir dans les assistants des parents du défunt (5). Cependant, s'il est vrai que le peintre ne s'est pas toujours appliqué à reproduire la cérémonie rituelle dans sa stricte réalité, on pourrait croire que des étrangers se mêlent à ces scènes familières du culte des morts qui devaient attirer les regards du passant aux portes d'Athènes. C'est dans ce sens que M. Benndorf a interprété une peinture fréquemment reproduite : un éphèbe, tenant en main sa lance, coiffé du pétase et drapé dans l'himation, considère deux femmes apportant leurs offrandes à la stèle (6). C'est, dit-il, un voyageur qui, avant d'entrer dans la ville, s'arrête un moment pour regarder ce tableau gracieux ; si, par ses gestes ou par sa physionomie, il semble prendre part aux regrets des assistants, c'est un jeune homme revenant de l'étranger que la vue de ses parents autour d'un tombeau informe du malheur qui a frappé sa famille en son absence (7).

L'hypothèse est ingénieuse, et la scène ainsi conçue ne manque pas de charme pittoresque. Pour ma part, je verrais volontiers un

se célébrait le 5 boédromion sous le nom de Νεμέσια ou Νεκύσια (Schœmann, *Griechische Alterth.*, II, S. 549).

(1) Dumont, *Peint. céramiq.*, p. 58, note 1. *Appendice*, n° 85.

(2) Heydemann, *Mittheilungen Antikensamml.*, S. 58, n° 1401 ; S. 84, n° 3. V. aussi Collignon, *Catalogue*, n° 668.

(3) Collignon, *Catalogue*, n° 672. Dans le *Catalogue de monuments antiques*, de M. de Bammeville, on s'est trompé (n° 226) en indiquant un jeune homme nu. Ce sont les vêtements qui ont disparu. Voir un exemple analogue sur notre planche III ; la draperie d'Hermès est en partie effacée et il paraît nu.

(4) M. Stephani décrit deux lécythes blancs du musée de l'Ermitage (*Vasensammlung Ermitage*, n°ˢ 1647, 1648) où se trouveraient deux jeunes filles nues. Mais je ne sais s'il s'agit de personnages véritablement nus ou si les vêtements ont disparu. M. Piot possède dans sa collection une scène d'offrande à la stèle où l'on voit une femme nue.

(5) P. 15-16.

(6) Benndorf, *Gr. u. Sicil. Vasenb.*, taf. 16, 1 ; 18, 1, 2 ; 21, 1 ; 26.

(7) *Id.*, S. 38, 43.

passant dans l'éphèbe armé, quand il est placé à l'écart et qu'il ne participe pas aux rites religieux qui s'accomplissent. Mais la seconde explication de M. Benndorf est plus contestable. Est-il conforme au caractère de ces peintures de faire allusion à un fait isolé et exceptionnel de la vie privée? Est-il vraisemblable que l'artiste ait cherché à représenter un événement si particulier, quand il composait une œuvre destinée à la masse du public? M. Benndorf dit lui-même fort justement que ces peintures ont un caractère très général et qu'il faut éviter d'y voir un cas inusité (1). C'est pour cette raison que je songerais à une explication moins particulière, et je crois la trouver dans l'examen de plusieurs monuments qui ne sont pas des lécythes blancs, mais dont la plupart sont de provenance attique. Le premier est une plaque estampée de terre cuite qui se trouvait dans la collection de M. Rayet et qui représente l'ἐκφορά du mort : deux jeunes gens en costume de guerre, peut-être les fils, marchent à la suite des femmes qui entourent le char funèbre (2). Le second est une amphore à figures noires où le cortège est formé par des femmes et par un certain nombre d'hommes armés, montés sur des chars (3). Une belle amphore à figures rouges du cap Colias montre également, à côté d'une scène de πρόθεσις, des cavaliers se préparant à suivre le convoi funèbre; ils tiennent leur lance baissée en signe de deuil (4). Enfin le convoi funèbre figure encore sur un vase à figures noires de style négligé qui se trouve au cabinet des Médailles : on y voit une escorte de cinq guerriers qui tiennent leur lance baissée vers la terre (5). La présence d'hommes armés sur ces quatre monuments n'est-elle pas significative? On veut évidemment faire honneur au défunt en l'accompagnant en armes à sa dernière demeure. Je rappellerai aussi un passage de Platon qui, réglant l'ordre du cortège pour l'enterrement des premiers citoyens de l'État, fait marcher en tête les éphèbes revêtus de leur costume militaire (6). Plutarque raconte que des soldats armés

(1) Benndorf, S. 39, 40.

(2) *Catalogue de la Collection* de M. Rayet, n° 26. *Gaz. des B.-Arts*, 1878, p. 105. *Monuments de l'art antique*, fascicule I.

(3) *Annali*, 1872. *Monumenti*, IX, tav. 39, 40.

(4) *Monumenti*, VIII, tav. 5. Collignon, *Catalogue*, n° 505.

(5) Micali, *Monumenti per servir alla storia degli pop. italiani*, tav. 96.

(6) Platon, *Lois*, XII, p. 947, C. : « πρώτους δὲ προϊέναι τοὺς ἠϊθέους τὴν πολεμικὴν σκεύην ἐνδεδυκότας ἑκάστους. » C'est d'ailleurs le costume recommandé pour toute espèce de cérémonie (VII, 6, p. 796, C) : « πᾶσι θεοῖς προσόδους καὶ πομπὰς ποιουμένους μεθ' ὅπλων τε καὶ ἵππων ἀεὶ κοσμεῖσθαι δέον ἂν εἴη. »

escortèrent l'urne qui contenait les cendres de Philopœmen (1). Est-ce en souvenir de cet usage très général que le peintre de lécythes a placé plusieurs fois parmi les parents empressés autour de la stèle un éphèbe en costume de guerre? On ne saurait l'affirmer pour tous les exemples que nous connaissons de ce sujet. Mais il est vraisemblable qu'à l'origine l'éphèbe en costume de guerre a eu sur les lécythes blancs cette signification bien déterminée. Dans la suite, il est possible que le sens exact s'en soit perdu et qu'il représente simplement une variété du costume des jeunes gens.

Nous retrouvons ici certains personnages assis auprès du tombeau, comme dans quelques scènes de la Déposition et de la Descente aux Enfers (2). M. Dumont a le premier attiré l'attention sur cette particularité ; mais il est d'avis qu'on ne doit pas toujours y voir le défunt lui-même (3). Il est, en effet, telle peinture, comme le lécythe de Salamine, où la femme assise exprime sa douleur et ses regrets par des gestes si clairs qu'on ne saurait avoir de doutes sur son rôle de parente (4). Mais, sur d'autres peintures, la femme assise, l'air grave et recueilli, tient dans ses mains les offrandes qu'apportent d'autres personnages debout autour d'elle. C'est la scène de la toilette funèbre, analogue aux représentations connues des bas-reliefs funéraires, et l'on admettra facilement que le peintre ait voulu ici représenter la morte elle-même : son attitude, comme le dit M. Dumont, indique qu'elle *reçoit* et qu'elle n'*offre* pas (5). La comparaison avec les bas-reliefs funèbres qui représentent la morte assise et tenant un coffret ou un autre objet s'impose naturellement à l'esprit. La peinture d'un éphèbe assis et jouant de la lyre sur un lécythe de Vienne rappelle également certains bas-reliefs de l'Attique où le mort assis a sa lyre posée à côté de lui (6). Le lécythe du Louvre que nous publions (Pl. IV) représente le même sujet, et l'on peut voir le mort lui-même dans l'éphèbe assis sur les degrés de la stèle. On lui appliquerait

(1) Plutarque, *Philopœmen*, § 21, 5.

(2) P. 32, 49.

(3) Dumont, *Peint. céram.*, p. 56, 57. *Journal des Savants*, 1873, p. 581.

(4) R. Rochette, *Peintures inédites*, pl. 8, 9. Benndorf, *Gr. u. Sicil. Vasenb.*, taf. 25.

(5) Benndorf, *Gr. u. Sicil. Vasenb.*, taf. 15 ; 19, 2, 5 ; 20, 1. Collignon, *Catalogue*, nos 634, 638, 639. *Catalogue de monuments antiques*, de M. de Bammeville, no 222.

(6) Stackelberg, *Græber der Hell.*, taf. 2. *Monumenti*, 1855, tav. 16. Kékulé, *Théseion*, no 245.

volontiers les vers gracieux de Simonide (*Anthol.*, VII, 25) :

Μολπῆς δ'οὐ λήγει μελιτερπέος, ἀλλ' ἔτ' ἐκεῖνον
Βάρβιτον οὐδὲ θανὼν εὔνασεν εἰν Ἀΐδῃ.

On n'objectera pas que la présence du défunt au milieu des survivants forme un mélange invraisemblable du réel et du surnaturel, puisque nous avons précisément noté ce caractère de la peinture attique dans les représentations qui placent à côté de Thanatos et d'Hypnos des personnages mortels (1). L'interprétation proposée par M. Dumont est donc pleinement admissible; mais je ne voudrais pas en étendre l'application aussi loin que le fait M. Milchhœfer, qui se fonde sur cette particularité pour en faire une règle absolue et pour reconnaître le mort dans tous les personnages assis (2). Friedlænder a déjà répondu à cette théorie au sujet des bas-reliefs funéraires, et il a montré que l'inscription donnant le nom du mort ne se rapportait pas toujours au personnage assis (3). Une difficulté analogue se présente dans les peintures de vases attiques. J'admets, par exemple, avec M. Milchhœfer, que l'éphèbe jouant de la lyre, assis sur les degrés du tombeau, soit le mort lui-même, tandis qu'ailleurs les personnages debout, tenant une lyre, doivent représenter les survivants qui viennent distraire le défunt dans sa solitude (4). Mais les gestes de désespoir et les lamentations de certains personnages assis empêchent de leur attribuer une autre qualité que celle de parents du défunt. M. Milchhœfer répond à cette objection que le défunt exprime ainsi les regrets de l'existence perdue; mais ce genre de démonstration pathétique ne paraît pas convenir à la condition surnaturelle et à la dignité du mort, qui partout ailleurs se distingue par la mélancolie résignée de sa pose et de sa physionomie. C'est un principe qui me paraît tout à fait contraire à la liberté artistique de ces peintures que de chercher des règles fixes auxquelles tous les artistes auraient consenti à s'astreindre : aussi je pense avec M. Dumont que le person-

(1) P. 32-33.

(2) *Mittheilungen des deut. Inst. zu Athen*, V, S. 180 u. Anm. 1. M. Milchhœfer ne paraît pas avoir eu connaissance de la remarque faite avant lui et avant M. Collignon par M. Dumont, *Journal des Savants*, 1873, p. 581.

(3) Friedlænder, *De operibus anaglyphis in monumentis sepulcralibus græcis*, p. 1-14.

(4) Benndorf, *Gr. u. Sicil. Vasenb.*, taf. 34. Collignon, *Catalogue*, n° 650. *Catalogue de la Collection* de M. Rayet, n° 145. *Catalogue de monuments antiques*, de M. de Bammeville, n° 230. *Appendice*, n° 84.

nage assis peut représenter tantôt le mort, tantôt un survivant (1).

Enfin, douze lécythes nous offrent avec la scène de l'offrande au tombeau la représentation de l'εἴδωλον, qui voltige au-dessus de la stèle sous la forme d'une petite figure ailée et noire (2).

Les objets que l'on remarque dans les mains des personnages, au pied ou autour de la stèle et dans le champ du vase, sont de nature très variée. Une distinction s'impose tout d'abord : c'est que tous ne représentent pas des offrandes au mort. Un certain nombre ne figurent évidemment que comme des ustensiles nécessaires à l'accomplissement des rites funèbres, par exemple : la corbeille, les coffrets, les vases à libation ; quelques-uns, comme la bandelette, les couronnes, les vases à parfums, sont spécialement destinés à l'ornementation de la stèle ; les autres enfin, objets de toilette, armes, oiseaux, gâteaux et fruits, libations, sont des offrandes dont le mort lui-même a la jouissance. Ces trois catégories méritent d'être examinées successivement.

I. — La corbeille qui sert à transporter les offrandes à la stèle se trouve toujours dans les mains d'une femme et la forme en est toujours la même. Elle est longue, ouverte, peu profonde : c'est la corbeille appelée κανοῦν, κάνης, κανίσκιον, souvent mentionnée dans les descriptions de cérémonies religieuses (3). On la trouve sur les bas-reliefs comme sur les peintures de vases. C'est à cause d'elle que les jeunes filles qui portent les offrandes aux

(1) La même attitude du mort assis se voit sur deux lécythes blancs, signalés par M. Benndorf, qui représentent un sujet très commun sur les bas-reliefs funéraires, mais très rares sur les vases peints : la scène des adieux (*Gr. u. Sicil. Vasenb.*, S. 3. Stephani, *Ermitage*, n° 1644). Gerhard décrit aussi une scène d'adieux sur un lécythe blanc (*Neuerworbene Denkmäler*, n° 1890) ; mais le même est expliqué par M. Benndorf (S. 44, taf. 27, 3) comme une représentation d'Athéné. M. Ravaisson a bien voulu me montrer deux lécythes qui représentent, suivant lui, la scène des adieux. Sur l'un, deux femmes debout se serrent la main ; sur l'autre, deux femmes s'avancent l'une vers l'autre, la main tendue ; au centre se dresse la stèle. La présence du tombeau indiquerait, à mon avis, que la scène se passe en réalité sur terre et me paraît incompatible avec la théorie des scènes de réunion élyséennes (*Gazette archéologique*, I, p. 22 et suiv.).

(2) 1° *Catalogue de vente de la galerie Pourtalès*, p. 72, n° 286. 2° *Collection Gros* (cité par O. Jahn, *Arch. Beiträge*, S. 128, n° 19). 3° Gerhard, *Archæologisches Intelli. Blatt*, 1837, p. 96 (cité par le même). 4° Benndorf, *Gr. u. Sicil. Vasenb.*, taf. 14. 5°, 6° Collignon, *Catalogue*, n°s 650, 671. 7° *Archæologische Zeitung*, 1870, S 16. 8° *Catalogue de la Collection* de M. Rayet, n° 145. V. notre planche IV. 9° *Berlin. Invent.*, n° 2684 (cité par Furtwængler, *Arch. Zeitung*, 1880, S. 135). 10° *Arch. Zeitung*, 1881, S. 259. 11°, 12° *Appendice*, n°s 62, 69.

(3) Aristophane, *Paix*, 948 ; *Acharniens*, 241. Euripide, *Électre*, 805, 1142. *Hercule furieux*, 320.

Panathénées prennent le nom de *Canéphores* (1). Il faut la distinguer des autres corbeilles d'un usage analogue, telles que le *calathos*, la *ciste*, la *corbis*, qui sont d'une forme cylindrique plus haute et plus profonde (2). Le *calathos* se voit sur un lécythe blanc, publié par M. Lenormant, mais il s'agit d'une scène d'intérieur (3). Dans l'offrande au tombeau c'est toujours le κανοῦν qu'on emploie : il y a là une tradition, un type uniformément adopté, comme l'ont déjà montré plusieurs détails de ces peintures : même les ornements en forme de denticules sont en général reproduits sur le côté de la corbeille d'une manière identique (4).

Le coffret est l'accessoire familier des femmes sur les peintures de vases : on y serrait les bijoux et les objets de toilette (5). Dans les sacrifices religieux il figure souvent comme boîte à encens (λιβανωτρίς) (6) ; on le trouve aussi dans les inventaires de temples comme cassette contenant une offrande précieuse, une statuette dorée, une lyre d'ivoire, etc. (κιβώτιον) (7). En général, il a le caractère d'objet d'utilité destiné à contenir les accessoires qu'on veut transporter ou conserver plus soigneusement, et c'est à ce titre qu'il figure sur les peintures de lécythes blancs : il renfermait les bandelettes dont on parait la stèle ou les objets de toilette qu'on offrait au mort (8). Cependant il paraît quelquefois avoir fait partie des objets qui sont la propriété du mort (9). La forme du

(1) Michaëlis, *Der Parthenon*, taf. 12, 5 ; 14, 5. Campana, *Antiche opere in plastica*, taf. 106.

(2) Daremberg et Saglio, *Dict. des antiquit.*, article *Cana*. C'est donc à tort qu'on emploie souvent dans les descriptions de certaines peintures d'offrandes au tombeau le mot de *calathos ;* voir Collignon, *Catalogue*, n°s 636, 637, 650, 652, 654, etc.

(3) *Gaz. des B.-Arts*, 1866, II, p. 117. V. un autre lécythe avec scène d'intérieur, *Arch. Zeitung*, 1880, taf. 11.

(4) Benndorf, *Gr. u. Sicil. Vasenb.*, taf. 14 ; 16 ; 20, 1 ; 22, 1 ; 25 ; 26.

(5) *Annali*, 1876, p. 346.

(6) Daremberg et Saglio, *Dict. des antiquit.*, article *Acerra*. De Laborde, *Vases de Lamberg*, II, pl. 27, 28. Inghirami, *Monumenti etruschi*, ser. 5, tav. 15. *Archæolog. Zeitung*, 1853, taf. 55.

(7) P. Girard, *Bull. de Corr. hellén.*, II, p. 73.

(8) Dubois-Maisonneuve, *Peintures de vases antiques*, II, pl. 32, 33 ; *Introduct. à la peint. de vases*, pl. 31. Inghirami, *Vasi fittili*, tav. 393. Gerhard, *Neuerworbene Denkm. d. könig. Vasens. zu Berlin*, n° 1977. *Annali*, 1840, tav. N. Moses, *Ancient Vases*, pl. 15, 16. Un grand nombre de bas-reliefs funéraires montrent le même emploi du coffret.

(9) P. 35, 7°. Comparer la description du tableau de Polygnote où l'on voit Cléoboia portant un coffret. Pausanias, X, 28, 2.

coffret est plus variée que celle de la corbeille : le plus souvent, c'est une boîte quadrangulaire avec un couvercle plat; quelquefois des pieds en saillie et un couvercle de forme triangulaire lui donnent l'aspect d'une petite édicule (1).

Les vases sont, parmi tous ces accessoires, ceux qui se présentent sous les formes les plus différentes. L'*hydrie* (ὑδρία) sert à mélanger les liquides destinés à la libation funèbre (2). L'*œnochoé* (οἰνοχόη), le *prochoos* (πρόχοος) contiennent le vin pur ou l'eau (3). Le vase employé pour la libation elle-même est la *phiale* (φιάλη), sorte de soucoupe plate qu'on voit figurer dans toutes les cérémonies religieuses (4). Une forme de vase qui paraît particulière aux rites funèbres de l'Attique est celle d'une coupe à pied, surmontée d'un couvercle à bouton (5). On y voit ordinairement une *lékané* (λεκάνη) ou une *pyxis* (πυξίς) (6) ; j'aimerais mieux y reconnaître avec M. Rayet la *plémochoé* (πλημοχόη), décrite par Athénée comme un vase ayant la forme d'une toupie et solidement plantée sur son pied (7). Cette forme correspond exactement à celle qui se voit sur les lécythes blancs. C'est un vase à libation, consacré à des usages exclusivement religieux (8); un rebord placé à l'intérieur du vase retenait les matières solides en suspension, de façon à ne laisser verser que la partie la plus pure du liquide.

II. — De tous les accessoires qui décorent le tombeau, les plus usités sont la bandelette et la couronne de feuillage. Je n'insiste pas sur le sens de ces symboles funéraires, qui se trouvaient déjà

(1) Millingen, *Peint. de vases grecs*, pl. 14. Dubois-Maisonneuve, *Peint. de vases antiques*, II, pl. 25. *Monumenti*, IV, tav. 23, 24. *Compte rendu St.-Pétersbourg*, 1860, pl. I. Cette forme particulière paraît avoir trompé M. Collignon, qui signale sur un lécythe blanc une femme apportant « une petite édicule à fronton triangulaire qui pourrait être un ex-voto » (*Catalogue*, n° 665). On s'assurera, en comparant cet objet avec ceux qui figurent dans les peintures citées, qu'il s'agit ici d'un coffret.

(2) Heydemann, *Griechische Vasenb.*, taf. 12, n° 12 ; *Mittheilungen Antikensamml.*, S. 57, n° 1400. Collignon, *Catalogue*, n° 637.

(3) Benndorf, *Gr. u. Sicil. Vasenb.*, taf. 20, 2.

(4) *Id.*, taf. 20, 2. Collignon, *Catalogue*, n° 653.

(5) Benndorf, taf. 22, 1. Collignon, n°s 637, 665. *Appendice*, n°s 52, 67, 72, 83.

(6) Benndorf, S. 41. Stephani, *Compte rendu St.-Pétersbourg*, 1860, S. 5 ; 1861, S. 5.

(7) *Catalogue de la Collection* de M. Rayet, p. 34, 41. Athénée, XI, 93 : « Σκεῦος κεραμεοῦν βεμβικῶδες ἑδραῖον ἠσυχῇ. »

(8) La plémochoé avait donné son nom au dernier jour des mystères d'Éleusis, parce qu'avec deux de ces vases placés l'un à l'orient et l'autre à l'occident on faisait une libation aux divinités infernales (Rayet, *Catalogue*, p. 41).

dans les scènes de πρόθεσις (1); ici encore, le peintre use de convention en représentant la bandelette suspendue dans le champ du vase, bien que la scène se passe en plein air (2). La couronne est quelquefois remplacée par une guirlande de feuillage ou par une fleur qu'un personnage présente au tombeau. Cette variante se trouve souvent sur les peintures de vases à figures rouges, où l'on voit apporter près de l'héroon des rameaux et des palmes de feuillage (3). Sans doute, au lieu d'apporter des couronnes toutes faites, on pouvait emprunter aux bosquets voisins ces offrandes de fleurs et de feuillage : sur un lécythe blanc on voit une femme cueillir un fruit ou une fleur aux arbustes qui entourent le tumulus (4).

Les lécythes placés sur le tombeau sont, comme dans la πρόθεσις (5), destinés à rester en place et à parfumer l'air environnant : on les fixe à la stèle au moyen de bandelettes ; on les pose sur les degrés ou sur le haut du tumulus (6).

L'*alabastron* et l'*aryballe* correspondent aussi à cette partie des rites funèbres qui prend soin de l'entretien de la stèle; mais l'emploi en est différent. Ils contiennent l'huile qu'on répand sur la pierre pour l'oindre et la parfumer, comme si c'était le mort lui-même. Plutarque fait allusion à cette coutume en rapportant que, dans la fête annuelle célébrée en l'honneur des morts de Platées, l'archonte lavait et oignait d'huile parfumée les stèles de ces morts (7). Les particuliers en usaient de même à l'égard de leurs proches et Lucien se moque de ce rite funèbre (8). Dans deux peintures de lécythes blancs on voit un éphèbe répandre le contenu d'un aryballe sur les degrés du tombeau (9); il ne s'agit point d'une libation, car celle-ci ne se fait qu'avec la phiale ou la plémochoé. La présence du vase à huile, aryballe ou alabastron, s'ex-

(1) P. 18-19.

(2) Benndorf, *Gr. u. Sicil. Vasenb.*, taf. 17, 2 ; 25.

(3) D'Hancarville, *Antiquit. étrusques*, III, pl. 65. Dubois-Maisonneuve, *Peint. vases ant.*, II, pl. 33. Millingen, *Peint. de vases grecs*, pl. 19, 39. Inghirami, *Vasi fittili*, tav. 332. Dubois-Maisonneuve, *Introduct. à la peint. de vases*, pl. 86. Lenormant et de Witte, *Élite des monuments céramographiques*, I, pl. 35.

(4) Benndorf, *Gr. u. Sicil. Vasenb.*, taf. 24, 2.

(5) P. 19.

(6) Stackelberg, *Græber der Hellenen*, taf. 45, 1. *Archæol. Zeitung*, 1870, p. 15, 6, 7. Benndorf, *Gr. u. Sicil. Vasenb.*, taf, 18, 1; 21, 1. *Appendice*, n° 86.

(7) Plutarque, *Aristide*, § 21 : « αὐτὸς ἀπολούει τὰς στήλας καὶ μύρῳ χρίει. »

(8) Lucien, Χάρων ἢ ἐπισκοποῦντες, § 22 : « τί οὖν ἐκεῖνοι στεφανοῦσι τοὺς λίθους καὶ χρίουσι μύρῳ ; »

(9) *Appendice*, nos 37, 94. V. aussi l'aryballe apporté à la stèle, nos 72, 74.

plique ainsi dans les cérémonies d'offrandes au tombeau (1).

III. — La troisième catégorie comprend les objets qui sont la propriété du mort lui-même. D'après l'interprétation que nous avons donnée (2), c'est dans cette série que se placent les oiseaux, dont la représentation est assez fréquente dans les scènes d'offrandes et qu'on voit posés entre les mains des assistants ou perchés sur le tombeau (3). Ils sont offerts au défunt comme un souvenir qui lui rappelle les habitudes de sa vie passée. D'autres offrandes permettent quelquefois de distinguer si l'hommage funèbre s'adresse à un homme ou à une femme. Une épée attachée à la stèle indique clairement le tombeau d'un soldat (4); un miroir (5), un éventail (6) rappellent les occupations familières d'une Athénienne. Dans l'*Anthologie*, nous voyons un fils de pêcheur qui vient déposer sur la tombe de son père les instruments de sa profession, une nasse et une rame (7). Toutes ces offrandes ne font d'ailleurs que répéter un détail du rite funéraire déjà pratiqué au moment de l'ensevelissement. Nous savons, en effet, qu'en fouillant l'intérieur des tombeaux grecs on y trouve en grand nombre les menus objets qui avaient appartenu au mort et qu'on a déposés avec lui : dans la tombe d'un homme, on trouve des fragments d'armes et de strigiles ; dans celle d'une femme, un miroir, des épingles, des boîtes à fard, etc. (8). Mais cette première cérémonie n'empêchait pas les parents d'apporter dans la suite de nouvelles offrandes qu'on déposait alors sur le tombeau. En effet, les mêmes fouilles ont montré qu'on trouve souvent des objets placés

(1) Benndorf, *Gr. u. Sicil. Vasenb.*, taf. 20, 1 ; 25. Collignon, *Catalogue*, nos 637, 638, 672. *Appendice*, nos 37, 72, 74.

(2) P. 20-21.

(3) Stackelberg, *Græber der Hellenen*, taf. 46, 1, 2. *Arch. Zeitung*, 1880, S. 135 ; 1881, S. 259. *Archæologische Anzeiger*, 1856, S. 140. Benndorf, *Gr. u. Sicil. Vasenb.*, taf. 16, 2. Heydemann, *Griechische Vasenb.*, S. 13, Anm. 13. *Gaz. B.-Arts*, 1866, II, p. 119 ; 1874, I, p. 128. Collignon, *Catalogue*, n° 661. *Catalogue de la Collection* de M. Rayet, n° 145. *Appendice*, nos 49, 55.

(4) Benndorf, *Gr. u. Sicil. Vasenb.*, taf. 21, 2. *Arch. Zeitung*, 1870, p. 15, 8. Sur notre planche IV, on remarquera en haut, à gauche, le bas d'un bouclier et d'une épée qui figurent une offrande apportée au tombeau, probablement les armes du mort.

(5) Benndorf, taf. 18, 2, 5 ; 22, 1. Collignon, n° 650. *Appendice*, nos 58, 78.

(6) *Gaz. des B.-Arts*, 1874, I, p. 128. *Appendice*, n° 57.

(7) *Anthol.*, VII, 505.

(8) V. Ross, *Archæolog. Aufsätze*, I, S. 28-33. *Compte rendu St.-Pétersbourg*, v. le rapport de chaque année. *Bull. de Corr. hellén.*, VI, p. 405-430. Rayet, *Gaz. des B.-Arts*, 1875, I, p. 300-306.

par-dessus les dalles du tombeau (1); ils ont été, par conséquent, apportés après l'ensevelissement. C'est précisément ce moment de l'offrande que représentent les peintures de lécythes blancs. La légende de Vitruve sur l'invention du chapiteau corinthien (2) donne aussi à entendre qu'on laissait sur la tombe les objets offerts au défunt. Cet usage exposait naturellement les monuments funéraires à certaines déprédations, et c'est pour cette raison que plusieurs inscriptions funéraires contiennent des menaces d'amende ou des imprécations contre ceux qui oseraient prendre ou déranger quoi que ce soit (3). Lucien parle même de serviteurs qu'on laissait près des tombeaux pour les garder (4).

Parmi les offrandes apportées au mort, on remarquera le repas funèbre qui se présente ici sous deux formes : 1° des fruits ou des gâteaux placés dans une corbeille (5), 2° une libation faite sur les degrés de la stèle (6). Comme il arrive pour la plupart des détails de ces peintures, on ne peut déterminer avec précision la nature particulière de ces fruits ou de ces mets. On croit parfois distinguer une grenade ; d'autres penseraient plutôt à un œuf (7). Les gâteaux sont également dessinés d'une manière très confuse : ils représentent sans doute la μελιττοῦτα, ce gâteau composé de farine et de miel dont parle Aristophane (8). Pour la libation,

(1) *C. rendu St.-Pétersbourg*, 1861, p. VI. Rayet, *Gaz. des B.-Arts*, 1875, I, p. 304. *Bull. de Corr. hellén.*, VI, p. 406.

(2) Vitruve, IV, 1, 9.

(3) *C. I. G.*, 916. Kaibel, *Epigrammata græca*, 502, 523. Vidal-Lablache, *De titulis funebribus græcis*, p. 58-67.

(4) Lucien, *Nigr.*, 530 : « οἱ δὲ καὶ παραμένειν τινὰς οἰκέτας τοῖς τάφοις. » *C. I. G.*, 2664. M. Salinas a remarqué sur quelques monuments de la nécropole du Céramique, à Athènes, des trous qui, selon lui, servaient à fixer les guirlandes, les couronnes et les vases sur le tombeau ; il croit aussi que certaines cavités, creusées dans le soubassement, étaient destinées à recevoir les vases à parfums ou les libations qu'on répandait sur les degrés (*Monumenti sepolcrali*, p. 19).

(5) Benndorf, *Gr. u. Sicil. Vasenb.*, taf. 16, 1 ; 22, 1. *Appendice*, nos 67, 74, 87.

(6) Benndorf, taf. 20, 2 ; 22, 1. Frœhner, *Catalogue d'Antiquités* de M. Barre, n° 357.

(7) Benndorf, S. 41. V. aussi d'Hancarville, *Antiquités étrusq.*, III, pl. 65. Dubois-Maisonneuve, *Peint. de vases ant.*, II, pl. 8, 23, 29.

(8) Aristophane, *Lysistrata*, 601. Scholie : « ἡ μελιττοῦτα ἐδίδοτο τοῖς νεκροῖς, ὡς εἰς τὸν Κέρβερον. » Sur les vases italo-grecs, les mêmes offrandes de fruits et de gâteaux se rencontrent et l'on en distingue plus exactement la forme ; on y reconnaît des grappes de raisin, des grenades, des pains, des gâteaux en forme de cônes ou de pyramides qui ont beaucoup de ressemblance avec ces objets de terre-cuite appelés *fusaïoles*, dont la signification n'est pas encore exactement connue. V. d'Hancarville, *Antiq. étrusques*, I, pl. 55. Millingen, pl. 19, 39. Dubois-Maisonneuve, *Introduct. à la peint.*, pl. 26, 1 ; 80. R. Rochette,

nous savons qu'on employait de l'eau ou du vin pur, du lait, et quelquefois un liquide miellé (1). Il est intéressant de constater sur ces peintures du cinquième et du quatrième siècle la simplicité et la frugalité des repas funèbres. M. Benndorf a remarqué qu'on n'y voit aucune allusion aux libations de sang, aux holocaustes de victimes si souvent mentionnés par les auteurs (2). Ce n'est sans doute pas l'effet du hasard; c'est le véritable caractère des rites de l'époque, après les transformations que le temps, l'adoucissement des mœurs, les idées philosophiques ont fait subir à la pratique des cérémonies funèbres.

Aux temps homériques, le sang des humains et des animaux est la nourriture la plus agréable qu'on puisse offrir au mort. Achille, sur le tombeau de Patrocle, égorge douze jeunes Troyens, quatre chevaux, deux chiens, une foule de bœufs et de brebis (3). Ulysse évoque les ombres des morts en immolant des brebis au bord d'une fosse, et les ombres, se répandant autour comme un essaim de mouches, boivent avidement cette libation sanglante (4). Les holocaustes humains font partie de toute l'histoire héroïque; plus tard, les poètes en feront un ressort dramatique pour exciter la terreur et la pitié dans l'âme des spectateurs, comme Euripide représentant Polyxène immolée sur le tombeau d'Achille (5). Mais ces coutumes barbares n'existent déjà plus quand commence la véritable histoire. Déjà même, au septième siècle, l'habitude de sacrifier les animaux de grande taille est considérée comme un rite dispendieux qu'on réserve aux divinités, et la loi de Solon défend d'immoler un bœuf dans les cérémonies funèbres (6). Au sixième siècle, la loi de Céos permet encore d'immoler des victimes, suivant le rite ancien (7); mais au cinquième, l'offrande des victimes paraît devenir le privilège des dieux et des héros morts. C'est ainsi que le héros Pélops, au dire de Pindare, était honoré

Mon. inéd., pl. 78. *Annali*, 1852, tav. P. Sur les cônes ou pyramides, voir l'explication de M. Dumont (*Archives des missions scientifiques*. 1871, p. 50), qui me paraît la plus vraisemblable. V. aussi *Bull. de Corr. hellén.*, VI, p. 405.

(1) Eschyle, *Perses*, 615. Euripide, *Iphig. en Taur.*, 160, 632. Lucien, Χάρων, § 22. *C. I. G.*, nº 2248. *Anthologie*, VII, 657.

(2) Benndorf, S. 33.

(3) *Iliade*, XXIII, 166 et suiv.

(4) *Odyssée*, XI, 23-50.

(5) Euripide, *Hécube*, 519-580.

(6) Plutarque, *Solon*, § 21 : « ἐναγίζειν δὲ βοῦν οὐκ εἴασεν οὐδὲ συντιθέναι πλέον ἱματίων τριῶν, etc. »

(7) Köhler, *Mittheilungen des deutschen Inst. zu Athen*, I, S. 143 : « προσφαγίῳ [χ]ρῆσθ[αι κ]α[τ]ὰ [τ]ὰ π[άτρια]. »

chaque année par des libations de sang (1), et Pausanias dit que de son temps on lui sacrifiait encore un bélier noir (2). Nous savons enfin que les guerriers morts à Platées recevaient dans une cérémonie annuelle l'offrande d'un taureau et que la tradition s'en perpétua jusqu'à l'époque de Plutarque (3). Du caractère des personnages honorés et de la façon dont en parlent les auteurs, il est permis de conclure que de tels honneurs étaient exceptionnels au cinquième siècle. Ce sentiment devient encore plus évident chez les écrivains de la fin du siècle et du commencement du quatrième. Platon, voulant démontrer que les lois humaines changent suivant les temps et suivant les peuples, rappelle comme une habitude barbare les sacrifices humains et cite comme un usage également abandonné la coutume d'immoler des animaux avant la cérémonie de l'ἐκφορά du mort (4). Dans un passage des *Lois* où il règle toutes les cérémonies de l'enterrement des premiers citoyens de sa République, il parle en détail de la pompe funèbre, du cortège des jeunes filles et des éphèbes, des chants, de la matière du cercueil, de la forme du tombeau, des arbres à planter aux alentours, des jeux funèbres qu'on instituera (5). S'il ne mentionne pas le sacrifice des victimes, c'est sans doute qu'il n'était pas en usage dans les rites funèbres de l'époque. La meilleure preuve en est sur les représentations des lécythes blancs qui ne le reproduisent jamais.

Ce caractère de simplicité et de frugalité paraît avoir été un trait caractéristique des rites funèbres au cinquième et au quatrième siècle de l'histoire athénienne : le progrès des idées, l'influence des doctrines philosophiques répandues dans la foule, enfin les conditions particulières de la vie publique et privée après la guerre du Péloponèse qui avait ruiné le trésor de l'État et les fortunes des citoyens, telles furent sans doute les causes de cette

(1) Pindare, *Olymp.*, I, 90 :

νῦν δ'ἐν αἱματουρίαις
ἀγλααῖσι μέμικται...

(2) Pausanias, V, 13, 2 : « θύουσι δὲ αὐτῷ (τῷ Πέλοπι) καὶ νῦν ἔτι οἱ κατὰ ἔτος τὰς ἀρχὰς ἔχοντες · τὸ δὲ ἱερόν ἐστι κριὸς μέλας. »

(3) Plutarque, *Aristide*, § 21 : « οἱ Πλαταιεῖς ὑπεδέξαντο τοῖς πεσοῦσι καὶ κειμένοις αὐτόθι τῶν Ἑλλήνων ἐναγίζειν καθ' ἕκαστον ἐνιαυτόν. Καὶ τοῦτο μέχρι νῦν δρῶσι τοῦτον τοῦ τρόπον... ἕπονται δ'ἅμαξαι μυῤῥίνης μεσταὶ καὶ στεφανωμάτων καὶ μέλας ταῦρος. »

(4) Platon, *Minos*, p. 315 : « ἱερεῖα τε προσφάττοντες πρὸ τῆς ἐκφορᾶς τοῦ νεκροῦ... ἡμεῖς δὲ τούτων οὐδὲν ποιοῦμεν. »

(5) Platon, *Lois*, XII, p. 947.

transformation. La même conclusion résulte de l'étude des bas-reliefs funéraires, en particulier des banquets funèbres, où l'on a observé que les spécimens les plus anciens, voisins du quatrième siècle, offrent des rites moins compliqués que les reliefs d'un âge postérieur (1). La plastique et la peinture de vases s'accordent donc à prouver que le cinquième et le quatrième siècle représentent une période où les cérémonies en l'honneur des morts ont été plus simples que dans les siècles précédents et suivants : le sacrifice des victimes semble en être écarté pour prendre place seulement dans le culte plus solennel de la divinité. Plus tard, à l'époque gréco-romaine, les rites dispendieux reprennent le dessus, et l'on revient aux offrandes de victimes et aux holocaustes. Lucien se moque des cérémonies compliquées de son temps (2), et l'on peut voir dans l'inscription funéraire de Régilla, femme d'Hérode Atticus, à quel degré le luxe funéraire était porté au deuxième siècle après J.-C. (3).

En terminant cet examen des offrandes au tombeau, n'oublions pas deux coutumes qui n'ont sans doute pas le caractère d'un rite religieux, mais qui montrent sous un aspect intime et familier les hommages rendus au mort par les vivants. C'est d'abord la conversation des assistants avec le défunt. Debout ou agenouillés devant la stèle, ils étendent les mains vers le tombeau avec un mouvement qui semble indiquer qu'ils parlent au mort (4). C'est la peinture de ces entretiens familiers, tels que les retracent de nombreuses inscriptions funèbres portant la formule d'adieu, χαῖρε, ou un petit dialogue entre le défunt et le passant (5). Sur les lécythes blancs la scène a un caractère plus intime d'entrevue entre le mort et ses parents.

La seconde coutume est de faire de la musique au pied du tombeau pour réjouir le défunt dans sa solitude. L'instrument dont on se sert est la lyre que M. Benndorf a remarquée sur quatre lécythes blancs (6). J'en puis signaler quatre autres et un grand lécythe de marbre (7), ce qui porte à neuf le nombre de ces re-

(1) Dumont, *Revue archéologique*, 1869, II, p. 243, 245; *Peintures céramiques*, p. 54.

(2) Lucien, Περὶ πένθ., § 14-19. Χάρων ἢ ἐπισκοποῦντες, § 22.

(3) Frœhner, *Inscript. grecques du musée du Louvre*, nº 81.

(4) Benndorf, *Gr. u. Sicil. Vasenb.*, taf. 16, 2; 17, 2.

(5) Kaibel, *Epigr. græca*, 103, 522, 526, 533, 536, 544.

(6) Benndorf, *Gr. u. Sicil. Vasenb.*, S. 66, 67; taf. 34. Collignon, *Catalogue*, nº 650.

(7) 1º *Catalogue de la Collect.* de M. Rayet, nº 145. 2º *Catalogue de monuments*

présentations (V. la Planche IV). Sur toutes ces peintures, c'est un éphèbe assis ou debout qui tient la lyre, tandis que les assistants paraissent l'écouter. J'ai fait plus haut une différence entre l'éphèbe assis et l'éphèbe debout qui jouent de la lyre (1), mais la signification funéraire reste la même. Différents passages des auteurs font allusion à l'emploi de la musique dans les cérémonies mortuaires (2); en particulier, la flûte était usitée dans la πρόθεσις et dans l'ἐκφορά (3). Nous trouvons également un *tympanon* entre les mains d'une femme sur un lécythe du Louvre (4). La lyre est connue comme instrument funèbre. On la voit entre les mains des Sirènes qui, sur plusieurs monuments, représentent des divinités de deuil (5). Elle figure sur quelques vases italo-grecs entre les mains de personnages qui assistent à une scène funèbre (6) et sur des bas-reliefs de tombeaux (7). On ne saurait donc douter du sens qu'il faut lui attribuer sur les lécythes blancs, et nous saisissons ici une des pensées les plus délicates de la religion des morts. Les offrandes matérielles, la nourriture et la boisson ne suffisent pas au défunt, et l'affection de ses proches doit songer à lui procurer des distractions intellectuelles; du fond de son tombeau, il entendra encore le son des voix qu'il a aimées, leurs paroles de tendresse et de consolation, et les doux accords de la lyre le berceront dans l'éternel sommeil.

ques, de M. de Bammeville, n° 230. 3° *Mittheilungen des deut. Institut zu Athen*, V, S. 191, n. 4 (lécythe de marbre au musée central de Patissia, à Athènes). 4°, 5° *Appendice*, n°s 84, 95.

(1) P. 64.

(2) Hermann, *Lehrbuch d. gr. Privatalth.*, § 39, Anm. 23. Platon, *Lois*, XII, p. 947, E. V. aussi une inscription de Théra, le testament d'Épictèta, *C. I. G.*, 2448. Dans une épigramme de l'*Anthologie*, VII, 657, un mort demande aux bergers qu'ils viennent jouer de la flûte sur sa tombe.

(3) *Annali*, 1876, p. 340. *Monumenti*, X, tav. 34. *Catalogue de la Collect.* de M. Rayet, n° 26.

(4) *Appendice*, n° 78. Cf. une épigramme de l'*Anthologie*, VII, 485.

(5) Kékulé, *Théseion*, n° 75. Pervanoglu, *Grabsteine d. alt. Gr.*, p. 79, n° 1. Stackelberg, *Græber der Hell.*, *Titelkupfer*.

(6) Le vase d'Archémoros, Gerhard, *Ges. akademische Abhandlungen*, taf. 1. *Annali*, 1864, tav. OP. Dubois-Maisonneuve, *Introd. à la peint. des vases*, pl. 39. Müller u. Wieseler, *Denkm. der alt. Kunst*, I, taf. 56, n° 275a.

(7) Stackelberg, *Græber der Hellenen*, taf. 2. *Monumenti*, 1855, taf. 16. Kékulé, *Théseion*, n° 245. J'ai remarqué aussi la lyre placée entre les mains d'un homme sur plusieurs banquets funèbres en terre-cuite, trouvés dans la nécropole grecque de Myrina. V. *Bull. de Corr. hellén.*, VI, numéro de décembre.

CHAPITRE V.

LA REPRÉSENTATION DE L'εἴδωλον (*Planches II et IV*).

Puisque l'ensemble des lécythes blancs a été passé en revue, nous pouvons maintenant rassembler les renseignements divers que ces peintures nous ont fournis sur l'εἴδωλον, afin d'en tirer une conclusion. O. Jahn ne connaissait que quatre spécimens de cette représentation; j'en ai signalé dix-huit en tout. On les trouve sur trois lécythes représentant l'Exposition funèbre (1), sur un lécythe représentant la Déposition (2), sur deux lécythes représentant la Descente aux Enfers dans la barque de Charon (3), sur douze lécythes représentant le Culte du tombeau (4). Chaque catégorie de sujets est donc représentée.

On s'accorde jusqu'à présent à reconnaître dans cette petite figure ailée l'âme du mort. O. Jahn a consacré à cette interprétation quelques pages où sont rassemblés tous les témoignages et tous les monuments qui ont trait à l'étude de la question (5). On lui donne ordinairement le nom d'εἴδωλον, bien qu'une telle désignation ne précise en rien le type particulier de cette petite figure; car le mot εἴδωλον s'applique à toute représentation des corps après la mort, et bien souvent, sur les monuments figurés, les ombres des morts gardent leur aspect humain et leurs dimensions ordinaires (6).

(1) P. 12, 5°, 6°, 7°.
(2) P. 25, 5°.
(3) P. 35, 38, 4°, 21°.
(4) P. 65 et note 2.
(5) O. Jahn, *Archäolog. Beiträge*, S. 128-142.
(6) R. Rochette, *Monuments inédits*, p. 369, pl. 64; p. 417. Müller u. Wieseler, *Denkmäler d. alt. Kunst*, taf. 68, n° 860; 69, n° 870, 871. Inghirami, *Vasi fittili*. tav. 388. Gerhard, *Auserlesene Vasenb.*, III, taf. 239. *Annali*, 1843, tav. M. *Mo-*

Cette représentation de l'âme admet deux aspects différents : elle conserve intacte la forme et le costume du personnage vivant ou bien elle est nue. Dans les deux cas, l'exiguïté des dimensions, la couleur noire et, sauf de rares exceptions (1), des ailes dans le dos la distinguent des autres figures. Au premier genre appartiennent plusieurs représentations de l'âme de Patrocle assistant aux outrages que fait subir Achille au corps d'Hector, une petite figure armée entre deux combattants, deux petits guerriers ailés, les âmes d'Achille et d'Hector pesées dans la balance de Jupiter, celles d'Hector et de Memnon, celle de Sarpédon mis au tombeau par Hypnos et Thanatos (2). Dans la seconde catégorie rentrent les petites figures ailées et nues qui représentent les Danaïdes versant de l'eau dans un tonneau sans fond, l'âme du géant Alkyoneus vaincu par Héraclès (3), enfin les εἴδωλα qui prennent place dans des scènes funèbres sur quelques amphores de Phalère (4) et sur tous les lécythes blancs précédemment cités.

C'est principalement la figure de Patrocle qui a servi à faire reconnaître pour des âmes ces petits personnages ailés, parce que le nom même du héros est écrit sur un de ces vases à côté de l'εἴδωλον (5). On a été amené de cette façon à attribuer une signification analogue aux figures qui offrent les mêmes caractères, c'est-à-dire des proportions très réduites, les ailes et la couleur noire. Tel serait le moyen employé par les peintres pour exprimer la nature invisible et impalpable des âmes.

Cette explication est admise par la plupart des archéologues (6)

numenti, IV, tav. 19. V. aussi toutes les représentations de l'âme montant dans la barque de Charon ou du mort assis au pied de la stèle sur les lécythes blancs, p. 35-38, 63-64.

(1) R. Rochette, *Monuments inédits*, pl. 18, 1. Inghirami, *Vasi fittili*, tav. 5. *Monumenti*, II, tav. 10[b]; VI, tav. 5[a].

(2) R. Rochette, *Mon. inédits*, pl. 17, pl. 18, 1, 2. Inghirami, *Vasi fittili*, tav. 5; tav. 6, 1, 2. Dubois-Maisonneuve, *Introduct. à la peint. de vases*, pl. 48. De Witte, *Descript. Antiq. Durand*, n[os] 388, 396. Gerhard, *Auserles. Vasenb.*, taf. 198, 1; *Etrusk. u. Campanisch. Vas.*, taf. 17. Winckelmann, *Monumenti ant. inediti*, II, tav. 133. Dubois-Maisonneuve, *Peint. de vases antiques*, I, pl. 19. *Monumenti*, II, tav. 10[b]; VI, tav. 5[a]. *Bulletino*, 1865, p. 175. C. Robert, *Thanatos*, S. 16.

(3) Müller u. Wieseler, *Denkmäler d. alten Kunst*, II, taf. 69, n° 866. Inghirami, *Vasi fittili*, tav. 135. Tischbein, *Recueil de grav. de vases*, III, pl. 20. Gerhard, *Auserlesene Vasenb.*, taf. 198. Collignon, *Catalogue*, n° 279.

(4) *Monumenti*, VIII, tav. 5, 1[h].

(5) R. Rochette, *Monuments inédits*, p. 281. Gerhard, *Auserlesene Vasenb.*, taf. 199.

(6) Benndorf, *Gr. u. Sicil. Vasenb.*, S. 33, 34. Dumont, *Peint. céramiques*.

et elle explique, en effet, d'une manière assez plausible les particularités de cette représentation. On ne peut cependant pas se dissimuler les difficultés que soulèvent certains détails de ces peintures. Ainsi, sur le lécythe du musée de Vienne, au-dessus de la femme étendue sur le lit de la πρόθεσις voltigent trois εἴδωλα (1). S'il est vrai qu'ils représentent l'âme du mort, comment l'artiste les a-t-il mis au nombre de trois dans une scène où ne figure qu'un mort? On comprend, à la rigueur, la présence de plusieurs εἴδωλα sur le lécythe du Louvre qui représente la barque de Charon (2) : la scène se passe dans les Enfers et les trois εἴδωλα voltigeant autour des nouveaux venus pourraient représenter l'essaim des ombres dont parle Homère et qui, à la voix d'Hermès, accourent comme des chauves-souris (3). On pourrait même s'expliquer la différence de taille entre ces petites âmes et celles qui, sous leur forme humaine, s'apprêtent à monter dans la barque infernale, car la même singularité se voit sur le vase où les Danaïdes, avec l'aspect de petites figures ailées, remplissent leur tonneau, tandis qu'à côté d'elles Sisyphe, sous les traits d'un homme robuste, roule son rocher (4). Mais, dans le lécythe de Vienne, la présence de trois âmes n'est-elle pas en contradiction avec le reste de la scène? On remarquera le même fait dans une scène d'offrande à la stèle (5) : deux εἴδωλα voltigent de chaque côté du tombeau, bien qu'il soit plus naturel de supposer que l'offrande s'adresse à un seul mort.

Notons un autre détail. Presque tous les εἴδωλα répètent les gestes des assistants et semblent participer à leurs sentiments de deuil et de regrets. Sur le lécythe de Vienne, ils portent tous trois la main à leur tête avec un geste semblable à celui des assistants qui entourent la morte. Sur l'autre lécythe précédemment cité, un εἴδωλον répète aussi le geste de douleur d'un des assistants. M. Benndorf explique cette attitude en citant le passage d'Homère où les ombres voltigent et se rassemblent avec

p. 58. Collignon, *Catalogue*, nos 650, 671; *Annales de la Faculté de Bordeaux*, 1879, p. 317.

(1) Benndorf, *Gr. u. Sicil. Vasenb.*, taf. 33. M. Furtwängler signale une difficulté analogue sur un lécythe de Berlin, si la femme qui est assise au pied de la stèle est la morte elle-même (*Arch. Zeitung*, 1880, S. 135, Anm. 3).

(2) Stackelberg, *Gräber der Hellenen*, taf. 48.

(3) *Odyssée*, XXIV, 1 et suiv.

(4) Müller u. Wieseler, *Denkmäler der alt. Kunst*, II, taf. 69, no 866.

(5) Benndorf, *Gr. u. Sicil. Vasenb.*, taf. 14.

bruit (1) ; mais le mot employé par le poète (τρίζουσαι, τετριγυῖαι) fait plutôt allusion au son strident des ailes de ces ombres qu'à leurs plaintes. A mon avis, l'attitude générale des εἴδωλα est plutôt en harmonie avec les manifestations de regret exprimées par les survivants qu'avec le maintien tranquille et résigné du mort à qui l'on apporte des offrandes.

J'ai donc été amené à croire que le peintre n'a peut-être pas toujours attribué à ces petites figures le sens précis de l'âme du mort. Dans tout art industriel, comme la peinture de vases où les mêmes détails se reproduisent constamment par tradition d'atelier, il arrive nécessairement que la signification primitive de certains détails se perd et s'oublie peu à peu. Si, au début, on a voulu représenter l'âme par cette petite figure, il n'est pas étonnant que dans la suite on l'ait confondue avec la représentation très commune de l'Éros ailé qui dans les scènes de gynécée, dans les banquets, dans les rites bacchiques, personnifie la jeunesse, l'amour et toutes les joies de la vie. Ce serait donc ici un Éros funèbre, dont les gestes expriment la douleur et les regrets des survivants ; dans ce cas, rien n'empêche que le nombre en soit porté à deux ou à trois. On ne doutera pas, je pense, de cette explication, si l'on considère la peinture du grand lécythe athénien que je publie pour la première fois (Planche II). L'εἴδωλον, transformé en véritable Éros et assistant un des génies funèbres dans la Déposition du mort, nous révèle avec une parfaite évidence le rôle nouveau que le peintre a voulu lui donner (2).

Cette transformation de l'image primitive de l'âme en génie funèbre n'est d'ailleurs pas un fait isolé dans l'histoire de l'art. Au moyen âge, la même forme de l'âme, qui se retrouve dans la peinture byzantine sous les traits d'une petite figure nue sortant de la bouche des mourants (3), s'est changée avec le temps en

(1) Benndorf, S. 66.

(2) Sur certains vases italo-grecs, on constate aussi la présence de petits Éros ailés qui assistent à des scènes de deuil et qui apportent leurs offrandes comme les autres personnages. V. par exemple, sur un vase de la collection Campana, le rachat du corps d'Hector (*Monumenti*, 1849, tav. 11). Sur un lécythe de Géla, qui représente l'enlèvement du corps de Sarpédon par deux Éthiopiens, on remarquera aussi que la petite figure ailée qui voltige au-dessus fait le geste d'aider les deux serviteurs dans leur tâche (V. Benndorf. *Gr. u. Sicil. Vasenb.*, taf. 42, 2).

(3) Dumont, *Peint. céramiques*, p. 58, note 4. V. à Rome les fresques de l'église Saint-Clément, attribuées à Masolino, maître de Masaccio. V. également l'âme de saint Louis recueillie par deux anges, sur un manuscrit de la

cette multitude d'amours et de chérubins ailés qui personnifient les âmes des bienheureux autour de la Divinité. Lorsque dans l'art un même type est constamment répété, il tend nécessairement à prendre un sens général et symbolique.

bibliothèque nationale, nº 11567. *Histoire de saint Louis*, par Joinville, édition Natalis de Wailly, p. 569.

CHAPITRE VI.

CONCLUSION.

L'étude qui précède doit nous permettre de résumer quels ont été les principaux rites funéraires pratiqués à Athènes du cinquième au troisième siècle av. J.-C. et de mettre en lumière les croyances qui caractérisent à cette époque la religion des morts. Comme je l'ai dit au début (1), on ne trouvera point ici le dénombrement complet des cérémonies usitées : il n'y est pas question de l'inhumation ou de l'incinération, de l'usage de se couper les cheveux sur le tombeau, de l'ensevelissement des terres-cuites avec le mort, etc. Je rappelle seulement en termes succints tous les détails déjà connus ou nouveaux auxquels les peintures de vase font allusion, afin de montrer l'importance de ces monuments comme témoignages historiques.

La cérémonie mortuaire proprement dite se compose de trois parties : l'Exposition du mort, le Transport du corps, la Déposition au tombeau. La première a lieu le jour du décès ; les deux autres s'accomplissent le lendemain avant le lever du soleil. Les femmes ont un rôle prépondérant dans l'accomplissement des rites funèbres ; mais on n'y admet que les parentes du défunt, ou seulement les femmes ayant dépassé l'âge de soixante ans. Elles lavent le mort, le parfument, l'habillent d'étoffes blanches et le couchent sur un lit de parade autour duquel elles disposent des offrandes, bandelettes, couronnes, vases à parfums. Les lamentations se font pendant la πρόθεσις avec les chants alternés des femmes et des hommes ; tous les assistants restent debout. Le lendemain, à la lueur des torches, on transporte le corps sur un lit ou sur un char ac-

(1) *Introduction*, p. 6.

compagné par les parentes et par les hommes : parmi ces derniers peuvent se trouver des étrangers. Les éphèbes sont souvent revêtus de leur costume de guerre, pour faire honneur au mort. Les lamentations se renouvellent devant le tombeau, on s'arrache les cheveux, on étend la main en avant, la paume ouverte, le pouce et l'index rapprochés. Le mort est placé dans la fosse avec l'obole destinée à Charon. Le tombeau qu'on élève par-dessus est ordinairement un tumulus de terre assez élevé, parfois surmonté d'un grand vase ou orné d'une stèle plantée à côté, ou bien c'est une stèle simple placée sur un soubassement à degrés. La tombe est décorée de plantes qui, croissant au pied et sur les flancs du monument, le couronnent aussi de feuillage ; on attache aux parois de la stèle des bandelettes, des couronnes, des vases à parfums, des objets ayant appartenu au défunt. Trois jours après la mort (τὰ τρίτα), les parents reviennent offrir de nouvelles offrandes au tombeau, en particulier le repas funèbre, qui, à l'époque des lécythes blancs , paraît avoir à Athènes un caractère particulier de simplicité et qui se compose seulement de fruits et de libations. On frotte d'huile la stèle, comme si l'on oignait le corps lui-même; on renouvelle les bandelettes et les couronnes, on dépose sur la tombe les objets qui rappelleront au défunt sa vie passée, par exemple une arme si c'est un homme, un miroir si c'est une femme; on apporte aussi au mort l'oiseau favori qu'il aimait et qu'il nourrissait de son vivant. La même cérémonie a lieu le neuvième jour (τὰ ἔνατα) et le trentième (αἱ τριάκαδες). A cette époque, le deuil athénien est terminé; tant qu'il a duré, les parents du défunt ont porté des vêtements ou au moins un himation de couleur sombre. Dans la suite, l'anniversaire de la mort ou du jour de naissance ramène encore les parents autour du tombeau (τὰ γενέσια) ; il y a aussi, chaque année, une fête solennelle en l'honneur des morts, à laquelle toute la cité prend part et qui donne lieu, sans doute, à des concours d'éphèbes (τὰ νεκύσια). Enfin, en dehors de ces jours déterminés par le rite religieux, les parents peuvent, à leur gré, renouveler leurs visites pieuses au tombeau, apporter au mort de nouveaux présents, s'entretenir avec lui, le distraire dans sa solitude en jouant de la lyre.

Non content de reproduire les honneurs rendus sur terre à l'ombre du défunt, l'artiste soulève encore le voile mystérieux qui dérobe aux regards mortels les premiers pas de l'homme dans le séjour des morts. Nous le voyons saisi et doucement balancé dans les bras de Thanatos et d'Hypnos, qui viennent le déposer

au pied de son tombeau, pour qu'il s'y asseoie et reçoive, invisible et présent, les hommages de ses proches; ou bien Hermès Psychopompe guide sa marche à travers les sentiers ténébreux qui descendent jusqu'au rivage où Charon debout, sa rame à la main, l'attend et le fait monter dans sa barque. Cette sorte d'introduction à la vie future, si pleine d'enseignements pour la religion populaire des Grecs, ne nous mène pas plus loin. L'imagination du peintre semble s'être arrêtée aux bords de l'Achéron, qu'elle n'a point osé franchir, ou du moins jusqu'à présent aucun lécythe blanc n'a porté un sujet assez fréquent sur les vases italo-grecs : le séjour des Enfers même avec les tourments des âmes criminelles. Il semble que l'artiste ait voulu écarter de l'esprit des survivants cette image redoutable des peines infernales et ne leur montrer la mort que parée d'un charme mélancolique et résigné.

La croyance à la vie future et à l'immortalité est l'essence même de toutes ces représentations. Mais ne paraissent-elles pas impliquer une contradiction singulière en montrant, d'un côté, le mort vivant dans son tombeau et, de l'autre, son ombre descendant aux Enfers? Comment concilier le sujet de l'offrande à la stèle, de la musique ou du repas funèbre, avec l'image d'Hermès Psychopompe et de Charon chargés de conduire les âmes dans le royaume d'Hadès?

M. Fustel de Coulanges a, le premier, établi avec beaucoup de netteté la distinction qu'on doit faire entre ces deux croyances et il montre qu'elles marquent, dans l'histoire des idées religieuses, deux périodes différentes. « Il faut observer, dit-il, qu'il s'est » établi chez les anciens une autre opinion sur le séjour des » morts. Ils se sont figurés une région souterraine aussi, mais » infiniment plus vaste que le tombeau, où toutes les âmes, loin » de leurs corps, vivaient rassemblées et où des peines et des ré» compenses étaient distribuées suivant la conduite que l'homme » avait menée pendant la vie. Mais les rites de la sépulture, tels » que nous venons de les décrire, sont manifestement en désac» cord avec ces croyances-là : preuve certaine qu'à l'époque où » ces croyances s'établirent, on ne croyait pas encore au Tartare » ni aux Champs-Élysées. L'opinion première de ces antiques » générations fut que l'être humain vivait dans le tombeau, que » l'âme ne se séparait pas du corps et qu'elle restait fixée à cette » partie du sol où les ossements étaient enterrés. L'homme n'avait » d'ailleurs aucun compte à rendre de sa vie antérieure. Une fois » mis au tombeau, il n'avait à attendre ni récompenses ni sup-

» plices. Opinion grossière assurément, mais qui est l'enfance de
» la notion de la vie future (1). »

Cette idée toute matérielle de la vie future qui limite l'essor de l'âme aux parois même de son tombeau, où elle vit enfermée comme dans une prison, est donc la première en date. La Grèce la doit sans doute à l'Orient où la croyance à l'existence du mort dans le tombeau remonte à l'antiquité la plus reculée. Les Aryas de l'Inde l'ont connue, comme en font foi les hymnes du *Rig-Véda* (2). On la retrouve chez les Égyptiens, auxquels les Grecs ont fait tant d'emprunts (3). Les travaux de M. Maspéro ont mis en lumière la concordance évidente entre les rites funéraires des deux peuples, et M. Perrot, résumant ces savantes études, dit avec raison qu'il n'y a plus pour l'historien que des nuances et des différences légères à signaler dans la traduction d'une même idée, dans l'expression variable de croyances communes (4). « Ce qui
» ne périssait pas au moment où le dernier souffle s'exhalait des
» lèvres de l'agonisant, ce qui lui survivait, c'était ce que les
» Égyptiens appelaient le *Kâ*, terme que M. Maspéro traduit ainsi:
» le « double. » Le « double », c'était un second exemplaire du
» corps en une matière moins dense que la matière corporelle,
» une projection colorée, mais aérienne de l'individu, le repro-
» duisant trait pour trait, enfant s'il s'agissait d'un enfant,
» femme s'il s'agissait d'une femme, homme s'il s'agissait d'un
» homme. Le « double », il fallait le loger et l'installer dans une
» maison appropriée à sa nouvelle existence, l'entourer des objets
» jadis affectés à son usage et surtout le nourrir des aliments
» qui avaient la vertu de conserver la vie... Au « double » des
» inscriptions funéraires de l'Égypte répond, trait pour trait,
» l'image (εἴδωλον) des poètes grecs, l'ombre des Latins (5). »

Telle est la croyance funéraire qui a suffi aux Grecs, comme aux Égyptiens, pendant toute la période préhistorique où les rites s'établirent. C'est ce qui nous explique pourquoi la conception des Enfers s'est formée assez tard. Nous avons vu qu'à une époque historique, au temps de la poésie d'Homère, les notions sont en-

(1) Fustel de Coulanges, *Cité antique*, p. 12.

(2) *Id.*, *ibid.*, p. 16.

(3) Sur les relations probables de la Grèce et de l'Égypte dès l'époque préhomérique, v. Paparrigopoulos, *Bull. de corr. hellén.*, V, p. 241.

(4) Maspéro, *Conférences sur l'hist. des âmes dans l'Égypte ancienne* (*Bulletin hebd. de l'Association scientifique en France*). Perrot, *Revue des Deux-Mondes*, 1881, p. 598.

(5) Perrot, *ibid.*, p. 576-578. *Histoire de l'Art dans l'Antiquité*, I, p. 131-134.

core bien vagues et bien confuses au sujet du séjour infernal. Il n'est pas encore question de Charon ni du fleuve Achéron. C'est que la religion populaire s'est contentée pendant longtemps de la croyance primitive qui suppose le mort vivant dans son tombeau. J'ajouterai même que le peuple, tout en admettant les autres légendes à mesure qu'elles naissaient, a toujours montré une préférence marquée pour la conception la plus ancienne et la plus grossière de la vie future (1). Les siècles s'écouleront, les philosophes et les poètes essaieront tour à tour de résoudre l'éternelle énigme, les Écoles pythagoriciennes et orphiques, Pindare et Eschyle, Socrate et Platon séduiront les intelligences cultivées par la pureté et l'élévation de leurs théories, le culte des Mystères répandra même leurs enseignements dans la masse des esprits; mais, malgré tous ces efforts, la foule conservera une secrète répugnance à se figurer l'homme après la mort complètement dégagé de l'humanité et de ses besoins, et le fond de ses croyances restera toujours l'existence matérielle du mort au fond de son tombeau. C'est l'idée que l'Égypte a inscrite pendant quatre mille ans sur les parois de ses monuments funéraires; c'est encore elle qui inspire tous les rites funèbres de la Grèce et de Rome, depuis la période homérique jusqu'après même le triomphe du christianisme (2) : fait capital dans l'histoire religieuse de l'antiquité, et dont on n'a pas toujours tenu assez de compte dans l'étude des bas-reliefs ou des peintures de vases funéraires. On risque d'en fausser complètement l'interprétation en se rapportant simplement aux textes des écrivains et surtout des philosophes qui, en ces matières, ont dû plus souvent combattre l'opinion du vulgaire que s'en inspirer. Il est vrai, sans aucun doute, que les Grecs ont cru à l'immortalité de l'âme; mais quelle différence entre les doctrines idéales d'un Platon et les croyances d'un humble citoyen d'Athènes! Celui-ci n'a jamais pu se délivrer du secret désir de revivre dans son corps comme dans son esprit, et sous toutes les formes dont son imagination revêt l'homme après la mort, ombres humaines, fantômes impalpables, εἴδωλα ailés, se retrouve l'espérance invincible de faire de la vie future une continuation de l'existence terrestre avec ses besoins et ses plaisirs : conception

(1) On peut comparer comme fait analogue dans la religion égyptienne la persistance du culte des animaux-fétiches chez le peuple, alors même qu'une religion plus éclairée a créé le culte des dieux. V. Perrot, *Histoire de l'Art dans l'Antiq.*, I, p. 53-55.

(2) Boissier, *Religion romaine*, I, p. 268.

enfantine et grossière, dira-t-on, qui aboutit à faire du tombeau une sorte d'hôtellerie ouverte à tous ces morts vivants, mais qui prouve mieux que toute autre à quelles racines profondes tient cet amour désespéré de la vie qui saisit l'homme en face de la mort, à quel instinct irrésistible il obéit en repoussant l'idée du néant. Vivre encore, vivre toujours, fût-ce dans la nuit obscure et entre les parois étroites d'un tombeau où la main cherchera à tâtons les offrandes qui y sont déposées, où l'oreille saisira l'écho affaibli des prières et des paroles des survivants, être par le lien le plus faible rattaché encore à l'existence : voilà le vœu de toutes les victimes d'Hadès, et c'est la pensée que le plus illustre et le mieux doué des Grecs, Achille, exprime en répondant à Ulysse :

> μὴ δή μοι θανατόν γε παραύδα, φαίδιμ' 'Οδυσσεῦ ·
> βουλοίμην κ'ἐπάρουρος ἐὼν θητευέμεν ἄλλῳ,
> ἀνδρὶ παρ' ἀκλήρῳ, ᾧ μὴ βίοτος πολὺς εἴη,
> ἢ πᾶσιν νεκύεσσι καταφθιμένοισιν ἀνάσσειν.
> (*Odyssée*, XI, 488-492.)

En somme, la religion grecque a pour fondement l'immortalité de l'âme, comme la religion moderne; mais chacune aboutit à une conclusion tout à fait différente. L'une propose à l'homme, comme idéal, la vie terrestre; l'autre, la vie future. Le bonheur pour l'élu sera d'oublier, au sein de joies ineffables, les agitations et les misères du monde; l'ombre païenne usera les longs jours de l'éternité à se rappeler avec amour son existence passée et à se donner, autant que possible, l'illusion de la vie. L'idée de mort consolatrice n'existe pas dans la religion des Grecs : elle est invariablement tournée vers le souvenir et le regret du passé.

On objectera peut-être que la croyance populaire du mort vivant dans le tombeau aurait dû affaiblir ou même annuler les autres légendes, comme celles d'Hermès Psychopompe et de Charon. Entre deux idées contradictoires, les Grecs ne devaient-ils pas être amenés à faire un choix? Par quelle subtilité d'imagination pouvaient-ils se figurer que l'ombre du mort habitait dans les Enfers, pour y recevoir le châtiment ou la récompense de ses actions, et qu'en même temps, enfermée dans la tombe, elle y recevait les offrandes de ses proches? Assurément, c'est une ambiguïté dont les esprits modernes ne s'accommoderaient pas, habitués à la précision et à la netteté de leurs dogmes religieux. Mais l'âme d'un Grec n'a pas les mêmes exigences; sa foi se plie docilement aux différentes formes que revêtent plusieurs mythes pour exprimer une seule idée : celle de la persistance de l'être. Il

semble, au contraire, que l'esprit grec trouve un charme secret dans le vague et la diversité multiple des légendes. Il lui plaît de penser que l'âme trouvera dans un séjour mystérieux et lointain la juste rémunération de ses actes : c'est un instinct de justice inhérent à la nature humaine. Mais, d'autre part, il ne veut pas rompre les liens qui rattachent encore les morts aux vivants, et il se figure le défunt à quelques pas de ses proches, pour ainsi dire au milieu d'eux, comme le représentent les peintres de lécythes blancs, recevant leurs offrandes et s'entretenant avec eux. Lucien se moque de cette sorte de dualité ; sont-ce les âmes qui s'envolent des Enfers pour venir goûter les mets, se régaler de la fumée des viandes et boire l'hydromel répandu dans les fosses, ou est-ce la libation qui pénètre jusqu'aux Enfers (1)? L'esprit sceptique du philosophe sentait vivement la contradiction de cette double croyance, mais il est fort probable qu'elle ne choquait point la foule. Bien d'autres idées contradictoires se mêlent à la conception de la vie future. Les inscriptions funéraires nous montrent tour à tour l'âme du mort emportée dans l'île des Bienheureux, ou envolée comme un souffle dans l'éther, ou descendue au royaume d'Hadès, ou même réunie aux dieux dans l'Olympe (2). Toutes ces idées pouvaient trouver place dans les croyances religieuses d'un Grec sans troubler sa foi, qui consiste simplement dans une espérance d'immortalité, sous quelque forme qu'elle se présente.

Nous en avons pour preuve les peintures mêmes de lécythes blancs. Les différentes légendes de Thanatos et d'Hypnos, d'Hermès Psychopompe et de Charon, ne sont que des façons variées d'exprimer une même idée : tout n'est pas fini pour l'homme après la mort ; il tombe entre les mains de divinités qui se chargent de l'introduire dans une vie nouvelle. Ce serait une erreur que d'attribuer à ces trois mythes un ordre chronologique, pour ainsi dire. La religion grecque n'enseigne pas que Thanatos viendra d'abord avec Hypnos endormir le mourant et le déposer au pied de son tombeau, qu'Hermès le fera ensuite lever de ce lit funéraire pour le conduire jusqu'au bord du fleuve infernal,

(1) Lucien, Χάρων ἢ ἐπισκοπ., § 22 : « πεπιστεύκασι γοῦν τὰς ψυχὰς ἀναπεμπομένας κάτωθεν δειπνεῖν μὲν ὡς οἷόν τε περιπετομένας τὴν κνῖσαν καὶ τὸν καπνὸν, πίνειν δὲ ἀπὸ τοῦ βόθρου τὸ μελίκρατον. » — Περὶ πένθ., § 19 : « ἢ τί ὑμῖν δύναται τὸν ἄκρατον ἐπιχεῖν ; ἢ νομίζετε καταστάξειν αὐτὸν ἐς ἡμῶν καὶ μέχρι τοῦ Ἅιδου διίξεσθαι ; »

(2) Kaibel, *Epigrammata græca*, 48, 107, 366, 473. — 21, 41, 104, 156, 225. — 48, 62, 189. — 159, 312, 320.

qu'enfin Charon le prendra dans sa barque et le transportera de l'autre côté de l'Achéron. Ces trois légendes existent simultanément ; elles se mêlent et se confondent dans les esprits, si bien que nous avons pu voir Charon remplacer Hermès et venir chercher le mort jusqu'au pied de la stèle (1). Cette liberté laissée au peintre montre jusqu'à l'évidence le caractère peu dogmatique de la religion grecque où l'on peut dire qu'il n'y avait point place pour l'hérésie. C'est aussi l'opinion de M. J. Girard, qui s'exprime ainsi à propos des légendes capricieuses de la poésie pindarique : « La religion alors embrasse une immense mythologie qui s'est » formée des légendes particulières de toutes les cités et de toutes » les grandes familles et qu'a enrichi encore pendant des siècles, » depuis Homère et Hésiode, l'imagination des poètes, tour à » tour interprètes et auteurs de la tradition populaire. Il est » clair qu'il ne peut y avoir sur chaque point une croyance fixe » et universelle, un dogme... Ce qui existe, c'est dans la foi une » liberté, une aisance analogues à celles qui nous frappent dans » la mythologie ;... c'est un certain vague sur les points où le » mythe lui-même flotte dans une sorte de vapeur capricieuse. » Et plus loin : « L'idée d'orthodoxie... n'est pas antique (2). »

Je résumerai donc ainsi les caractères saillants de la religion funéraire chez les Grecs :

1° Les rites funèbres ont pour essence même la croyance à l'immortalité de l'âme.

2° La religion populaire comprend d'une façon toute particulière cette persistance de l'être ; elle admet que le mort descende aux Enfers pour y être jugé, mais elle lui attribue, avant tout, le pouvoir de continuer dans le tombeau la vie matérielle qui est celle des humains sur la terre.

3° Ces deux croyances ne sont pas contradictoires dans la religion grecque qui n'a point de dogmes définis. La foi consiste dans l'adhésion de l'esprit à une série de mythes religieux qui, nés à des époques différentes, ont pris place dans les traditions populaires et jouissent d'un crédit commun.

(1) P. 49.
(2) Girard, *Revue des Deux-Mondes*, 1881, p. 804, 806.

II

L'ART

CHAPITRE VII.

FABRICATION (1).

Pâte. — La pâte homogène, fine et tendre, facile à rayer au couteau, des lécythes blancs ne diffère pas de celle des autres vases grecs (2). Nous remarquerons seulement qu'on a fait usage dans cette industrie attique de deux terres assez dissemblables : l'une rouge pâle, l'autre grise et noirâtre. La première est très tendre et s'entame même à l'ongle ; elle forme des vases légers dont les parois sont minces. La seconde est plus dure et ne s'entame qu'avec une pointe ; elle forme des vases qui ont plus d'épaisseur et un poids sensiblement plus lourd.

Il serait fort difficile de déterminer où les Attiques prenaient ces terres. Nous savons par Suidas que la terre du cap Kolias était réputée la meilleure pour la poterie (3), mais il n'y a rien à conclure de ce fait : on a reconnu que dans tout pays on trouve de la terre propre à l'industrie céramique et que la même région produit des terres argileuses d'aspect différent. C'est ce qui rend si difficile de distinguer, au moyen de la pâte seule, la provenance des poteries : un vase fabriqué en Italie peut être semblable à un vase de Grèce pour la consistance et la couleur de la terre, et deux vases de Grèce peuvent différer complètement d'aspect (4). Nous nous contenterons d'indiquer cet emploi de deux

(1) Pour écrire ce chapitre, j'ai pensé qu'il n'était pas suffisant de consulter les différents ouvrages qui traitent de la fabrication des vases antiques. J'ai désiré avoir l'avis des gens du métier, et j'ai trouvé un concours très précieux à la manufacture de Sèvres, où l'on a bien voulu examiner avec moi quelques lécythes et me donner des éclaircissements sur la façon dont ces vases ont dû être fabriqués.

(2) Pour les caractères généraux des vases antiques, voir Brongniart, *Traité des Arts céramiques*, I, p. 546.

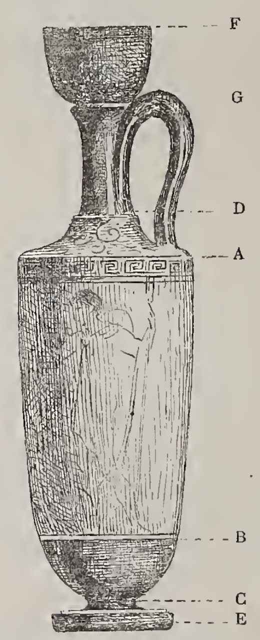
(3) Suidas : « Κωλιάδος κεραμῆες · ... πασῶν ἡ Κωλιάδος κρείσσων. »

(4) On observe les mêmes ressemblances d'un pays à l'autre et les mêmes diversités dans une seule région pour les terres-cuites. V. Martha, *Catalogue des Figurines en terre-cuite du Musée de la Société arch. d'Athènes*, p. XIII-XVI.

pâtes argileuses pour les lécythes blancs, sans rechercher le lieu premier d'origine.

Le même texte de Suidas nous apprend qu'à la pâte on mêlait parfois du minium (μίλτος) pour obtenir une coloration plus rouge; cependant les analyses les plus exactes n'ont fait découvrir aucune trace de matière colorante dans la terre des vases grecs (1).

La pâte, avant d'être façonnée, était soumise aux opérations du lavage et du pétrissage, destinées à la purifier de tout gravier et à la rendre plus malléable. On portait avec des pelles (ἀμαί) la terre brute (πηλός) dans des cuves (λεκάναι), où elle était lavée à grande eau ; puis on la pétrissait (ὀργάζειν) avec les mains ou avec les pieds. Elle était alors déposée en mottes humides auprès du tour (2).



Façonnage. — L'ouvrier installé au tour (τροχός) prend un mor-

V. aussi sur les figurines de Myrina, en Asie Mineure, *Bull. de Corr. hellén.*, VI, numéro de décembre. Les gisements particuliers, faciles à reconnaître, paraissent être des exceptions ; c'est le cas, par exemple, pour les vases de Santorin. V. les études de M. Fouqué, *Santorin et ses éruptions*, p. 125-127.

(1) H. Blümner, *Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern*, II, S. 57.

(2) *Id.*, S. 15-16.

ceau de pâte, et, l'impulsion donnée au plateau (1), il presse d'une main le centre du bloc de terre, et de l'autre main il forme une sorte de cylindre creux qui, sous l'action du mouvement de rotation et sous la pression des doigts, s'élève, s'abaisse, s'amincit ou s'épaissit à vue d'œil. La terre est continuellement rafraîchie et humectée d'eau pour garder une entière ductilité. On détermine ainsi un cylindre AC qui a simplement la hauteur de la panse du lécythe. Le dessus du vase, le pied et l'anse sont faits à part, et il est probable que d'autres ouvriers sont occupés à façonner ces différentes parties, pendant que le premier forme le corps du vase. Le goulot AF et le pied CE sont tournés comme la panse. Pour l'ânse G, Brongniart ne pense pas qu'elle soit façonnée à la main, car les anses offrent presque toutes les mêmes proportions élégantes (2). M. Blümner suppose aussi qu'on se servait de moules creux à cet effet (3).

Séchage. — Pour que ces différentes parties soient réunies les unes aux autres, il faut que l'ensemble offre une certaine consistance. C'est ce qu'on obtient en laissant simplement la pâte sécher à l'air. Quelques-uns pensent que le séchage à l'air était remplacé par une très légère cuisson (4). Ce procédé a pu être employé, mais il semble que pour les lécythes blancs une cuisson, si légère qu'elle fût, aurait eu l'inconvénient de rendre la terre plus dure et plus compacte qu'après un séchage à l'air et d'empêcher la pénétration complète de la pâte par l'enduit blanc. De plus, on a remarqué que ces poteries gardent une humidité considérable qui ne s'expliquerait guère si elles avaient subi plusieurs cuissons (5). Enfin nous avons sous les yeux, sur une amphore à figures noires de Munich, la représentation même de l'emploi du

(1) On donnait l'impulsion au tour (τροχὸν ἐλαύνειν) avec la main ou avec le pied. Le premier procédé suppose ordinairement l'assistance d'un second ouvrier, comme on le voit sur des peintures égyptiennes : l'un est assis et fait tourner le plateau, l'autre est debout et façonne le vase (Blümner, S. 38). Bien que nous n'ayons pas de documents précis sur l'emploi plus commode du tour mû par le pied, il est probable que les Grecs l'ont connu. Sur l'emploi du tour, voir les textes cités par Blümner, note 3. Voir aussi une plaquette de terre-cuite peinte, au Louvre, publiée par M. Rayet dans la *Gazette archéologique*, 1880, p. 106.

(2) Brongniart, *Traité céram.*, I, p. 555.

(3) Blümner, S. 40.

(4) *Id.*, S. 59, 74, 80.

(5) Brongniart, p. 240. Même dans les armoires bien sèches d'un musée, toutes les parties du vase où la pâte est à nu se couvrent de petites moisissures au bout de quelque temps.

séchage à l'air : on voit, dans l'intérieur d'un atelier, des ouvriers occupés à tourner ou à polir des vases ; un d'entre eux porte en dehors une amphore de couleur blanche (ce qui indique qu'elle n'est pas encore peinte), et l'on voit près de la porte un autre vase debout qui est en train de sécher à l'air (1). On remarque, en effet, assez souvent sur la panse des lécythes une dépression provenant d'une négligence de l'ouvrier qui, en transportant la poterie encore humide, l'a serrée trop fort entre ses doigts (2).

Pose du goulot, du pied et de l'anse. — Toutes les pièces étant suffisamment séchées, l'ouvrier les raccorde entre elles. La soudure se fait au moyen d'un peu de terre délayée, que dans la technique actuelle on nomme *barbotine.* Le goulot ne s'attache pas, comme on pourrait le penser, au sommet du couvercle de la panse, au point D, à l'endroit où commence l'enduit blanc sur la plupart des lécythes. Le goulot est fabriqué et façonné avec tout le couvercle AD dont il est inséparable, et la soudure se fait au point A, à la partie supérieure du cylindre de la panse. Quelques lécythes portent à la base du goulot, au point D, une rainure qu'on pourrait regarder comme une marque de l'attache qui s'est produite : il n'en est rien. Comme je l'ai vérifié sur plusieurs fragments que j'ai eus entre les mains, l'attache est plus bas, au point A, au sommet de la panse, et l'on distingue à l'intérieur un léger bourrelet qui décèle la place de la soudure. Ce premier collage terminé, l'ouvrier retourne le vase qu'il assujettit sans doute dans une forme, la tête en bas, et fait une opération semblable pour le pied. Brongniart a déjà remarqué que sur les vases dont le pied est brisé, on distingue nettement au point C un *chiquetage* qui avait servi à recevoir la barbotine (3). Enfin, l'anse est appliquée par les mêmes procédés et le façonnage du vase est terminé. Tous ces collages sont faits très solidement et rien n'en paraît à l'extérieur. Brongniart fait observer, comme preuve de cette solidité, qu'on voit plus souvent des becs et des anses cassés que décollés ; le pied seul est moins résistant et se sépare souvent tout d'une pièce (4).

La peinture de l'amphore de Munich, citée précédemment, est pour nous une preuve de la marche que ces opérations doivent

(1) Blümner, S. 47, fig. 8.
(2) V. Brongniart, p. 560.
(3) *Id.*, p. 556.
(4) *Id.*, p. 555-556.

suivre. L'amphore placée à l'extérieur pour sécher à l'air n'a pas d'anses ; la pose de l'anse et des autres parties accessoires suit donc le séchage. Mais elle précède l'application de la peinture, car sur une coupe à figures rouges de Tarquinii on voit un ouvrier assis et tenant un skyphos qui a encore la couleur naturelle de la terre, pendant que d'autres vases peints et vernis en noir sèchent dans un four : ici, le skyphos est déjà muni de ses deux anses (1). C'est donc bien entre le séchage et la peinture que prend place la pose des parties accessoires.

Pose de l'enduit blanc et noir. — Je renvoie pour les analyses chimiques de l'enduit noir et de l'enduit blanc aux expériences qui ont été faites par M. Salvetat au musée céramique de Sèvres (2). Je n'examine ici que les procédés d'exécution. Tous les lécythes blancs reçoivent deux enduits : l'un, blanc, est déposé sur la partie cylindrique de la panse, souvent même sur le couvercle de la panse, jusqu'à la naissance du goulot (du point B au point D) ; l'autre, noir, dans l'orifice évasé F, sur tout l'extérieur du goulot DF, sur l'anse G, sur le bas de la panse BC et sur le disque plat du pied CE. La couleur naturelle de la terre apparaît sur les lèvres du goulot F, sur le tranchant E et sur le dessous du pied, enfin dans certains lécythes sur le couvercle de la panse jusqu'à la naissance du col (du point A au point D).

L'enduit blanc paraît être posé en premier. A l'endroit où les deux couleurs se joignent au bas de la panse (B), on voit parfois le lustre noir empiéter sur la couleur blanche, et, en grattant celle-ci, on ne trouve jamais en dessous que la couleur naturelle de la terre.

Pour la façon de poser les enduits, j'ai cru remarquer un procédé particulier qui consisterait à étendre la couleur pendant que le vase est mis en mouvement sur un tour. Comme il n'y avait pas de réserves à faire sur le fond pour y placer les personnages, c'était une méthode rapide et commode pour étendre l'enduit uniformément et régulièrement sur tout le vase. Une particularité m'a suggéré cette hypothèse : c'est qu'au bas de la panse (B), on remarque souvent un interstice régulier, circulaire, entre l'enduit blanc et l'enduit noir. Si les couleurs étaient appliquées avec le pinceau, en le maniant de haut en bas sur le vase immobile, l'interstice n'aurait pas cette forme régulière et

(1) Blümner, S. 50, fig. 10.
(2) Brongniart, p. 551-554. Blümner, S. 77, 81.

circulaire ; il formerait une série de dentelures. On comprend au contraire que, le vase tournant avec rapidité, le bout du pinceau ne s'applique pas avec assez de précision pour former exactement le joint de l'enduit blanc et de l'enduit noir. L'ouvrier craint d'empiéter d'un côté ou de l'autre, et il arrive souvent qu'il reste en deçà de la juste limite. Nous verrons plus loin que cette observation est confirmée par la pose des raies de couleur placées en haut et en bas de la panse. L'anse G et le bas du goulot DG ne pouvaient pas être peints au moyen de ce procédé : aussi remarque-t-on sur les lécythes de travail négligé que ces parties portent encore les traces de coups de pinceaux larges et verticaux, dont on ne voit d'autre trace nulle part.

Polissage. — Je pense qu'un même procédé mécanique devait servir à donner le poli aux deux enduits. On remarquera, en effet, sur les lécythes de travail négligé une série de stries parallèles et circulaires qui forment comme des sillons dans la pâte. Ces traces légères entament peu la couverte blanche ou noire ; cependant elles sont visibles dans beaucoup de lécythes et, en particulier, sur l'enduit blanc, qui est sans doute plus tendre que l'enduit noir, et qui est parfois creusé jusqu'à laisser à nu la couleur naturelle de la terre. On pourrait supposer que ces stries circulaires sont dues au façonnage de la pâte elle-même sur le tour, et que les enduits n'ont pas réussi à cacher complètement ces imperfections. Mais je me suis convaincu, sur un grand nombre de fragments, que l'épaisseur de l'enduit blanc est très suffisant pour couvrir tous les défauts ou aspérités de la pâte, que d'autre part, en enlevant un peu de blanc à l'endroit où sont formées ces stries circulaires, on ne constate pas la présence du même sillon dans la terre du vase. J'attribue donc ces marques à l'opération du polissage pratiquée d'une façon imparfaite, car ce défaut ne se rencontre pas d'ordinaire sur les lécythes de travail soigné. On comprend, en effet, que le polissage sur le vase mû d'un mouvement rapide soit plus facile et plus complet que le polissage à la main sur le vase immobile ; aujourd'hui les tourneurs sur bois ne polissent pas autrement qu'en appuyant un papier de verre sur l'objet, pendant qu'il tourne avec rapidité. L'emploi du tour offrait aux anciens la même commodité et il est fort vraisemblable qu'ils en aient usé. Nous ne savons pas quel polissoir ils employaient. Mais on constate encore aujourd'hui, dans la fabrication de la céramique moderne, qu'un morceau de cuir, par exemple, employé comme

polissoir, présente parfois à la surface quelques petits grains ou aspérités qui laissent leurs traces sur la pâte molle, en creusant un mince sillon (1).

Cuisson. — La cuisson se fait à une température peu élevée, relativement à celle qu'on atteint dans la fabrication des poteries modernes, vases vernissés et porcelaines. La raison en est simple. Les poteries antiques, décorées de peintures, ne sont pas destinées à un usage domestique, ou du moins à supporter le feu, et la cuisson qu'elles subissent a seulement pour but de liquéfier les enduits et de les faire adhérer complètement à la pâte (2). Non seulement une cuisson à haute température n'est pas nécessaire pour elles, mais encore elle altérerait la couleur de l'enduit noir, qui sous l'action d'une trop grande chaleur devient rouge, comme le prouvent les expériences de M. Salvetat : « La glaçure noire, exposée à la tempéra-
» ture du dégourdi des fours à porcelaine pendant toute la durée
» de la cuisson, devient parfaitement rouge; la couleur de l'oxyde
» de manganèse disparaît... Cette influence destructive de l'oxygène
» semble indiquer la nécessité, pour la réussite des pièces noires,
» d'une atmosphère réductive dans le four où se cuisaient ces
» poteries. Cette condition explique d'une manière assez satisfai-
» sante ces tons si différents, ces nuances si variées qu'on rencon-
» tre dans le vernis noir, souvent sur une même pièce (3). » Telle est la cause de ces nuances rougeâtres qu'on observe souvent sur le col ou sur la base du lécythe ; il ne faut pas y voir des couleurs substituées au lustre noir ; ce n'est pas autre chose qu'une

(1) M. Dumont a constaté la présence de ces stries parallèles sur une pyxis athénienne, et il se demande si elles ne sont pas dues à une méthode usitée chez les peintres de vases pour déterminer d'avance les proportions des personnages (*Monuments grecs, publiés par l'Association d'encouragement pour les études grecques*, 1878, p. 16). J'ai examiné cette particularité sur un très grand nombre de lécythes et je suis plutôt porté à croire qu'elles sont accidentelles, car elles sont souvent irrégulières et se répètent dix ou vingt fois sur la panse du vase.

(2) M. Milchhöfer (*Mittheilungen d. deut. Inst.*, V, S. 179, Anm. 1) suppose que l'enduit blanc pourrait bien dans beaucoup de lécythes n'être pas cuit, pas plus que les couleurs polychromes, parce que la couleur blanche prendrait une teinte jaune à la cuisson. Il y a, en effet, des vases où l'enduit blanc excessivement friable et écaillé permet de faire cette hypothèse. Mais, en somme, sur la plupart des vases, il est assez solide et paraît bien avoir été cuit avec la pâte. On va voir d'ailleurs que des deux enduits le plus altérable n'est peut-être pas le blanc et que le noir ne supporte pas une température élevée ; or ce dernier est toujours cuit.

(3) Brongniart, I, p. 553.

décomposition de l'enduit et le résultat d'un coup de feu trop vif.

Cette délicatesse de l'enduit montre que l'opération de la cuisson était difficile entre toutes et que d'elle dépendait la réussite de la pièce. Les textes des auteurs nous prouvent qu'en effet on y attachait une grande importance (1). Il arrivait que des poteries trop humides se déformaient à la cuisson ou se fendaient. La superstition attribuait ces accidents à des sorts jetés par malveillance et l'un des petits poèmes homériques nomme les dieux « funestes au fourneau », dont quelques-uns portent des noms curieux et significatifs, comme Syntrips, Smargos, Sabactis (2).

Esquisse. — Nous arrivons à la partie véritablement artistique qui est la décoration du vase. Il est aujourd'hui démontré que dans les ateliers de céramique on ne se servait pas de calques pour reproduire les personnages ni même les ornements qui décoraient le vase. Cette opinion, autrefois défendue par Hamilton et Rossi (3), est abandonnée ; car on a constaté que jamais deux peintures de vases ne sont parfaitement identiques (4). Dans les lécythes blancs, nous aurons souvent à constater la reproduction du même sujet et des procédés de composition tout à fait semblables; mais nous remarquerons partout que les gestes, l'attitude des personnages, les accessoires sont variés à l'infini. Il est probable qu'un certain nombre de modèles étaient sous les yeux du peintre et qu'il s'en inspirait avec une entière liberté ; le plus souvent même, il devait reproduire de mémoire un type connu de composition.

Un détail matériel prouve mieux encore l'absence de tout procédé mécanique pour reproduire les contours des figures ou des ornements : c'est qu'on distingue parfois l'esquisse même, telle que l'artiste l'a tracée d'abord, afin de poser plus sûrement ses couleurs. Cette esquisse est une sorte de croquis hâtif qui indique en trois ou quatre traits la silhouette du personnage. Elle est faite au moyen d'un crayon à pointe fine, de couleur grise ou bleuâtre, qui a laissé sa trace sur la surface de quelques lécythes dont l'examen est fort instructif à cet égard (5). On y voit que

(1) Blümner, S. 44. Voir en note les textes cités. — Sur l'aspect d'un four à poterie, v. aussi *Gazette archéologique*, 1880, p. 105, 106.

(2) Homère, *Épigr.*, XIV, v. 8-10.

(3) Blümner, S. 79.

(4) De Witte, *Gaz. des B.-Arts*, 1863, I, p. 262. Blümner, S. 79. Lenormant, *Muséon*, 1882, p. 341.

(5) Benndorf, *Gr. u. Sicil. Vasenb.*, taf. 33. Collignon, *Catalogue*, nº 671. V.

l'artiste ne tenait pas compte de l'habillement des personnages et qu'il en construisait seulement le squelette, ce qui est la méthode de dessiner la plus rationnelle et la plus sûre. L'esquisse n'est d'ailleurs qu'un travail préparatoire que l'artiste ne s'astreint pas à suivre, comme le prouvent les vases précédemment cités où le trait de couleur est posé à quelque distance du trait esquissé. Ce procédé est familier à la peinture de vases du cinquième et du quatrième siècle. M. Petersen, dans une étude minutieuse sur l'emploi de l'esquisse, en constate l'existence sur presque tous les vases à figures rouges de cette époque; les silhouettes y sont tracées au moyen d'une pointe fine qui égratigne très légèrement la surface du vase (1).

Pose des couleurs. — Guidé par l'ébauche préliminaire, le peintre de lécythes marque d'un trait sûr et rapide avec un pinceau très fin, chargé de couleur, la silhouette du corps des personnages et des objets qu'il veut représenter. Ce trait est toujours monochrome; trois couleurs peuvent être employées : le noir, le jaune, le rouge. Avec la même couleur qui a servi pour les contours, le peintre figure, en quelques coups de pinceau placés à l'intérieur et à l'extérieur du premier trait, les plis des vêtements. Cette seconde partie du travail a disparu sur quelques lécythes, en sorte que la silhouette seule est restée et qu'au premier abord les personnages semblent nus. Il n'en est rien : quand l'artiste a voulu représenter le nu, ce qui est rare, il le fait toujours avec netteté en indiquant quelques détails anatomiques. Souvent cette peinture monochrome au trait suffit à l'artiste (voir la planche IV); mais, assez fréquemment, il complète son œuvre au moyen de teintes polychromes sur les vêtements (voir la planche III). Les teintes unies sont sans doute appliquées avec un pinceau plus large qui permettait d'étendre rapidement la couleur et d'obtenir un ton bien égal, sans taches ni bavures. On rencontre là une assez grande variété de couleurs et de nuances dont l'agencement harmonieux fait tout le charme de ces petits tableaux : le rouge avec toutes les variétés, depuis le rose jusqu'au rouge brun, le violet, le jaune clair et le jaune brun, le bleu, le noir, le vert (2). La chevelure est,

aussi la description d'une des peintures représentant Charon et les Ombres, p. 37, nº 14.

(1) *Arch. Zeitung*, 1879, S. 1-19.

(2) Cette dernière couleur est rare. Elle paraît n'être en certains cas qu'une décomposition du bleu. V. Collignon, *Catalogue*, nº 635.

en général, traitée d'une double façon, au moyen du trait et de la teinte unie (v. les planches III, IV). Les détails, les boucles de cheveux, les ornements sont d'abord tracés avec la couleur donnée aux autres contours et souvent rehaussés par quelques traits noirs ou bruns qui font des ombres ; puis, le tout est nuancé de plaques brunes, noires ou même rouges qui rendent la masse de la chevelure.

Les teintes unies se rencontrent parfois sur le corps des personnages, mais c'est encore une exception. Trois lécythes seulement, à ma connaissance, offrent cette particularité (1) : 1° Le lécythe du Bristish Museum représentant une Déposition au tombeau (2) ; le génie de droite, Hypnos, a le corps nu et peint d'une couleur noirâtre; 2° un lécythe du musée de Berlin, représentant l'Exposition d'un mort en présence d'un vieillard et de deux femmes (3) ; les chairs nues du vieillard sont peintes en brun et celles du mort en brun mat tirant sur le gris ; 3° un autre lécythe du même Musée, représentant trois hommes autour d'un tombeau ; les chairs nues sont peintes en brun rouge (4).

La peinture du sujet central étant achevée, il reste à exécuter au pinceau fin les ornements décoratifs. On place, en général, l'exécution de ces ornements avant la pose des couleurs sur la panse. M. Blümner cite la peinture d'un vase de Ruvo, qui représente l'intérieur d'un atelier où les ouvriers sont occupés à décorer différents vases ; or, les ornements sont déjà placés et les panses ne sont pas peintes (5). Mais ce qui nous empêche d'adopter ici un ordre uniforme, c'est que, sur plusieurs lécythes blancs, on constate que certains ornements passent par-dessus les traits de la peinture centrale ; les personnages ont donc été faits avant l'exécution de ces ornements (6). Sur d'autres, c'est le contraire (7). Il n'y a pas de règle à ce sujet.

Le peintre trace, pour ainsi dire, le cadre de son tableau au moyen de deux traits fins, placés au sommet de la panse et à la base, aux points A et B. Ce double trait est parfaitement net et tracé sans hésitation sur tout le pourtour de la panse ; il paraît

(1) M. Benndorf (S. 30) dit qu'il n'en connaît pas d'exemples.

(2) P. 25, 4°. Robert, *Thanatos*, taf. 2.

(3) P. 12, 6°.

(4) Robert, *Thanatos*, S. 20.

(5) Blümner, S. 84, fig. 15.

(6) Benndorf, taf. 19, 1, 5 ; 22, 1, 2.

(7) *Id.*, taf. 20, 1, 2. J'ai vérifié les deux cas sur plusieurs originaux à Athènes.

difficile que, sans procédé mécanique, on puisse déterminer une circonférence aussi exacte et je pense que, là encore, l'emploi du tour est aisément reconnaissable. En effet, il arrive même sur des lécythes soignés qu'en haut de la panse, au point A, le double trait coupe le haut de la stèle (1), ce que le peintre aurait certainement évité s'il avait été maître de son tracé ; en bas, au point B, le trait empiète parfois sur l'enduit noir. Enfin, on remarquera que tous les autres ornements tracés à la main, palmettes placées à la naissance du col, grecques courant le long du rebord supérieur de la panse, ne dépassent jamais à droite ni à gauche la largeur donnée par la peinture centrale ; le double trait est, au contraire, tracé sur toute la circonférence. Tous ces détails s'expliquent, si l'on admet que, le vase étant placé sur le plateau tournant d'un tour, le peintre appuie légèrement l'extrémité du pinceau à la hauteur voulue ; les traits sont ainsi formés avec fermeté, à égale distance l'un de l'autre, sans hésitation et sans raccord. Le reste de la peinture doit être fait sur le vase immobile : l'ouvrier prend son pinceau à poignée, les doigts placés en haut, comme on le voit sur le vase de Ruvo cité précédemment (car, de cette façon, la main a plus de sûreté et de régularité dans le tracé des ornements), et entre les deux traits circulaires du haut, au point A, il place la grecque ou méandre, qui est généralement noire ou jaune et rehaussée de traits noirs (voir la pl. III) ; nous noterons comme exceptions une grecque rouge et une autre violette (2). La grecque est tantôt soignée, tracée régulièrement et quelquefois mêlée de croix ou d'étoiles qui en rompent l'uniformité, tantôt lâche et négligée, formée de petits zigzags qui se lient à peine les uns aux autres ; nous citerons comme exceptions deux lécythes où la grecque est remplacée par une bande d'oves (3). Enfin, l'ornementation se termine par la pose des rinceaux ou palmettes de couleur noire et rouge qui décorent la naissance du col, quand il est recouvert d'enduit blanc (du point A au point D). Si l'enduit manque à cette place, la décoration consiste en quelques languettes de couleur noire, rayonnant autour de la base du col et posées à même sur la pâte rouge du vase.

Toutes les couleurs qui servent à la décoration polychrome des lécythes sont des argiles et des ocres, opaques et mates, qu'on devait sans doute poser à froid sur le vase. Cependant, M. Klein est

(1) Benndorf, 22, 1, 2.
(2) Benndorf, taf. 19, 1, S. 38 ; taf. 24, 4, S. 42.
(3) Collignon, *Catalogue*, n° 656, et le grand lécythe publié planche II.

d'avis que le procédé à l'encaustique, c'est-à-dire l'emploi de couleurs délayées avec de la cire fondue et appliquées à chaud, pouvait trouver là sa place (1). Nous savons trop peu de choses sur l'emploi précis de l'encaustique chez les anciens pour reconnaître avec certitude dans les lécythes blancs un exemple de ce procédé; de plus, la peinture à l'encaustique paraît avoir été une opération compliquée et délicate (2) à laquelle on était forcé de recourir pour fixer les couleurs des fresques, c'est-à-dire de fonds non maniables ni transportables, mais qu'on n'aurait pas choisie de préférence pour l'appliquer à des vases faciles à cuire dans un four. Il serait préférable de croire avec Brongniart qu'après la pose des couleurs la poterie recevait un second feu, assez léger pour ne pas altérer la couleur des enduits, suffisant pour donner aux ocres au moins une faible adhérence avec la pâte (3).

Vernissage. — Le vase terminé est-il verni? On remarquera, en faisant jouer le vase à la lumière, que l'enduit noir offre toujours une surface brillante et lustrée et que l'enduit blanc a parfois le même caractère. Pour l'enduit noir, la présence d'un vernis est irrécusable; mais on a fort discuté pour savoir s'il contient en lui-même le lustre qui le rend brillant ou s'il est recouvert ultérieurement d'un vernis particulier (4). Pour l'enduit blanc, on peut se demander si l'éclat plus ou moins grand n'est pas simplement dû à un polissage très soigné ou imparfait. Cependant, je suis porté à croire, après avoir examiné un grand nombre de vases, que certains lécythes reçoivent un vernis. C'est aussi l'avis de M. Benndorf; il ajoute que les lécythes à enduit blanc vernissé sont peu nombreux (5). On remarquera, en effet, que certains lécythes, dont la panse réfléchit vivement les rayons lumineux, ont une solidité d'enduit et de couleurs bien plus grande que celle des autres; en les examinant de près à la loupe, on remarquera parfois des espèces de gerçures ou de craquelures qui couvrent la surface de l'enduit blanc de traits imperceptibles. Cette particularité ne peut être due qu'à un vernis qui

(1) Klein, *Euphronios*, S. 97.

(2) V. les recherches de M. de Caylus, *Mémoires de l'Académie*, t. XXVIII, p. 179. V. aussi Vitruve, VII, 9.

(3) Brongniart, p. 565. Il parle d'une coupe à fond blanc et non d'un lécythe; mais les procédés de fabrication sont évidemment les mêmes pour les autres vases à couverte blanche.

(4) Blümner, S. 89-91.

(5) *Gr. u. Sicil. Vasenb.*, S. 29.

s'est lui-même gercé et fendillé, mais qui protège encore, sous sa couche transparente, la délicatesse de l'enduit et des couleurs. Quand le vase est verni, il craint beaucoup moins le contact des doigts ; on peut le frotter et même le laver, sans que la couleur en souffre.

Caractères de la fabrication ; différentes époques. — Tous ces détails de fabrication montrent que le lécythe blanc n'était pas destiné à des usages journaliers. Recouvert d'un enduit délicat et légèrement cuit, il garde une porosité qui le rend impropre à contenir des liquides ; sa forme même, comme le dit M. Benndorf (1), n'offre pas de facilité au maniement et fait contraste avec les aryballes dont la panse ronde s'emboîte d'elle-même dans la main et qui, pourvus d'une ouverture à large bord, laissent l'huile s'écouler lentement au dehors. Dans le lécythe blanc, l'anse n'est pas faite pour être prise ; le goulot trop étroit laisse s'échapper difficilement et par saccades le liquide qu'on y a mis ; toutes les parties du vase sont fragiles et redoutent le moindre choc ou même le contact des doigts. Parmi les vases peints, il n'en est pas d'aussi délicats. Et, en effet, qu'était-il besoin de lui donner des qualités de durée et de solidité, quand il ne devait servir qu'une fois à contenir de l'huile ou des parfums et à être déposé auprès du lit funèbre ? L'artiste avait donc toute liberté de rechercher l'élégance de la forme et de l'ornementation, fût-ce même au préjudice de la solidité.

Nous avons dit au début (2) que la fabrication des lécythes blancs a duré trois siècles environ, du cinquième au deuxième siècle. Pendant cette période, les mêmes procédés de fabrication et les mêmes types de composition se sont reproduits à peu près les mêmes, en vertu de cette persistance de tradition qui est la marque des arts industriels, et en particulier de la céramique. Il n'est pas douteux cependant que, durant cet espace de temps, certaines modifications de détail ne se soient introduites dans la fabrication ou dans la peinture des lécythes ; ces particularités ont été notées au fur et à mesure des différentes opérations précédemment décrites, et nous les rassemblons maintenant pour en tirer, s'il est possible, une division en groupes distincts.

1° Lécythes à pâte rouge clair, légère, à parois minces, à couverte blanche non vernissée ; peinture centrale d'abord esquissée,

(1) Benndorf, S. 28.
(2) *Introduction*, p. 3.

puis tracée avec un pinceau très fin, le plus souvent au trait rouge, quelquefois brun-jaune; couverte blanche à la naissance du col avec décoration de palmettes polychromes, noires et rouges; grecque simple entre deux raies circulaires. Sujets presque exclusivement funéraires. Couverte et couleurs délicates; style fin; polychromie assez sobre (1).

2° Lécythes à pâte grise, un peu lourde, à parois plus épaisses, à couverte blanche parfois vernissée; peinture centrale tracée en coups de pinceaux plus appuyés et plus marqués, le plus souvent au trait noir ou brun sombre; couverte blanche à la naissance du col avec décoration de palmettes noires; grecque régulière et serrée, souvent compliquée de croix et d'étoiles. Sujets funéraires; quelques représentations de divinités et scènes de la vie familière. Couverte et couleurs solides; style encore assez fin; polychromie variée (2).

3° Lécythes à pâte rouge clair, assez légère, à couverte blanche non vernissée; peinture centrale en traits de couleur jaune doré; pas de couverte blanche à la naissance du col, mais décoration de languettes noires; grecque irrégulière et négligée; sujets funéraires et scènes de la vie ordinaire. Couverte et couleurs assez solides; style en général négligé; peinture presque exclusivement monochrome (3).

Ces trois groupes distincts doivent correspondre à des séries chronologiques établies à peu près dans le même ordre. 1° Le lécythe blanc est d'abord un vase de destination purement funéraire; on s'inquiète peu de la solidité de la décoration; on se préoccupe seulement de la beauté et de l'élégance de l'ensemble. 2° Plus tard prennent place les scènes familières et les représentations de divinités; le lécythe devient parfois un vase d'ornement et il faut lui assurer une plus grande durée. Le vernis est quelquefois placé sur la couverte, mais le style est déjà moins fin que dans la série précédente. 3° Enfin, dans la période de décadence, le lécythe a perdu en partie sa couverte blanche et sa polychromie; le style en est le plus souvent négligé.

(1) Types de cette série, Benndorf, taf. 26, 33.

(2) Types de cette série, Benndorf, taf. 18, 2; 20, 2. Collignon, *Catalogue*, n° 679.

(3) Types de cette série, Benndorf, taf. 24, 1, 3.

CHAPITRE VIII.

CARACTÈRE INDUSTRIEL.

On vient de voir combien sont minutieuses et multiples les opérations diverses de la fabrication. Un lécythe blanc est avant tout un objet destiné au commerce, dont il faut assurer la production abondante et rapide : aussi le travail est réparti entre plusieurs ouvriers dont chacun exécute avec une précision mécanique la partie dont il est chargé. La pose des couleurs elle-même admet des mains différentes : un peintre fait les ornements du col et de la panse ; un autre, le sujet principal. Il n'y a point ici l'unité de conception et d'exécution qui constitue la véritable œuvre d'art; nous ne devons pas l'oublier pour apprécier l'ensemble de ces peintures où le pinceau se montre plus souvent maladroit et hâtif que délicat. Les œuvres finement achevées, il faut le dire, ne sont pas les plus nombreuses dans la série des lécythes blancs connus, et la main exercée de l'artiste se révèle plus souvent dans un simple contour, dans un bras, dans une figure, que dans toutes les parties de la peinture.

Il en résulte que, dans le dessin comme dans la pose des couleurs, les imperfections matérielles sont fréquentes. Les extrémités du corps, en particulier, les pieds et les mains dont l'exécution difficile exige un certain soin, sont dans beaucoup de peintures traitées avec négligence ou sommairement indiquées (1). Souvent aussi la silhouette de la stèle n'est pas tracée dans l'axe du vase et ne paraît pas d'aplomb, ou bien les degrés ne sont pas perpendiculaires à la stèle (2). Parfois l'œil est placé de face dans une figure de profil (3), ou la ligne du nez se conti-

(1) Benndorf, taf. 15, 25.
(2) *Id.*, taf. 14 ; 15 ; 16 ; 19, 1 ; 22, 1.
(3) *Id.*, taf. 22, 1 ; 27, 1.

nue avec celle du front d'une façon démesurée, de sorte que le type de la figure en est même déformé et grotesque (1). Ailleurs enfin, le contour des bras est indiqué par une courbe disgracieuse qui supprime les articulations et donne aux membres une apparence inerte (2). La pose des couleurs donne naissance à d'autres défauts : les couleurs appliquées sur les vêtements des personnages débordent en dehors des contours primitivement tracés (3), ou bien elles sont prodiguées sans ménagement et forment de lourdes plaques qui enlèvent toute légèreté à l'esquisse (4). Le choix des nuances était particulièrement délicat, et le peintre n'a pas su toujours éviter l'effet désagréable des couleurs sombres et opaques, propres aux draperies de deuil, qui forment un contraste brutal avec les couleurs claires du reste de la peinture (5). Enfin, les ornements eux-mêmes accusent souvent le travail hâtif du pinceau : au lieu des méandres élégants qui décorent le haut de la panse, on aperçoit une série de zigzags qui se suivent à peine régulièrement; ailleurs, cette bande d'ornements touche la tête même des personnages ou coupe en travers le haut de la stèle (6).

Toutes ces imperfections trahissent moins l'inexpérience du peintre que la négligence de son travail. Le plus habile ouvrier a pu se contenter de croquis rapides quand il exécutait une série de lécythes communs que l'on vendait quelques oboles, et le même a sans doute usé de toutes les ressources de son art quand il s'agissait de décorer un lécythe de plus grand prix. C'est ce qui rend si difficile, dans les peintures de vases, de marquer à coup sûr les caractères d'une décadence artistique. M. Dumont insiste sur la nécessité de ne pas attacher trop d'importance aux classifications de vases d'ancien style et de style récent, car les fouilles ont démontré qu'à côté de vases d'un travail exquis on trouvait des poteries d'un style archaïque ou grossier (7). Pour les mêmes raisons, les divisions en style de bonne époque et en style de décadence ne sont pas toujours exactes, car au cin-

(1) Benndorf, *Gr. u. Sicil. Vasenb.*, taf. 17, 2 ; 18, 1 ; 19, 5 ; 20, 2. *Appendice*, nos 44, 83, 86.

(2) V. pl. II.

(3) *Bull. de Corr. hellén.*, I, pl. 1. Benndorf, *Gr. u. Sicil. Vasenb.*, taf. 34. Collignon, *Catalogue*, nos 632, 650.

(4) Benndorf, taf. 33. Collignon, nos 632, 671.

(5) Benndorf, taf. 33. Collignon, no 671.

(6) Benndorf, taf. 19, 1, 5 ; 20, 1 ; 22, 1.

(7) Dumont, *Peintures céramiques*, p. 37, 38.

quième et au quatrième siècle on a certainement fabriqué des vases d'un dessin grossier, comme on a pu, au deuxième siècle, produire des chefs-d'œuvre de céramique (1). Cependant, M. Benndorf a remarqué avec raison que les dessins les plus fins et l'emploi le plus heureux de la polychromie se trouvent sur des lécythes de dimensions restreintes, ayant 0,23 à 0,30 centimètres de hauteur. Il semble que le goût se soit déformé peu à peu, à mesure qu'on donnait au lécythe une forme plus élevée; il atteint alors une hauteur moyenne de 0,60; les couleurs se multiplient, les coups de pinceau sont plus larges et plus appuyés, les figures plus massives (2). Le plus grand lécythe connu est celui de notre planche II, qui mesure 1^{m}, 04; bien que l'exécution en paraisse soignée dans l'ensemble, on y remarque des fautes de dessin grossières qui prouvent la décadence de la peinture à cette époque.

La première obligation imposée au peintre par les conditions matérielles de son industrie est de composer son sujet avec un nombre restreint de personnages. Le lécythe n'offre pas, comme les cratères et les amphores, un vaste champ à couvrir de figures : la forme très élancée du vase donne aux plus grands lécythes un diamètre relativement court. De plus, le lécythe rentre dans la catégorie des vases qui ont, pour ainsi dire, une face et un envers; quand on le saisit par l'anse, c'est toujours la même partie de la panse qui se présente au spectateur. Il en résulte que les peintres ont pris l'habitude de ne décorer que cette partie antérieure et de laisser une place vide en-dessous de l'anse; un tiers ou une moitié de l'espace est donc sacrifié. Le champ du vase ainsi limité donne place à un petit nombre de personnages : la moyenne varie entre un et trois. Le nombre de quatre est rarement atteint (3). Sur le grand lécythe de la planche II, on compte six figures; mais ce vase a des dimensions tout à fait exceptionnelles, et la sixième figure n'est autre que l'εἴδωλον qui a pris ici

(1) Les mêmes observations s'appliqueraient également aux terres-cuites qu'on attribue trop facilement au quatrième siècle sous prétexte que le style en est pur ou soigné. On a plus d'une fois observé que, même à l'époque romaine, on trouve des figurines qui ne le cèdent en rien comme finesse à celles des époques précédentes. V. les fragments de Tarse étudiés par M. Heuzey, *Gaz. des B.-Arts*, 1876, II, p. 401. Sur les terres-cuites de Myrina, voir *Bulletin de Correspondance hellénique*, VI, numéro de décembre, et VII, numéro de janvier.

(2) Benndorf, *Gr. u. Sicil. Vasenb.*, S. 25, 26.

(3) Benndorf, taf. 33. *Gaz. des B.-Arts*, 1874, I, p. 128.

un aspect humain, tandis qu'ailleurs il ne compte pas comme véritable personnage.

Le second caractère que la fabrication a imposé aux peintures de lécythes blancs est l'uniformité de composition. C'est une conséquence de l'emploi des modèles usités dans les ateliers de céramique. Nous avons vu, en effet, que si l'ouvrier ne se sert pas de calque, il a au moins sous les yeux ou dans la mémoire quelque composition d'où il tire les éléments principaux de son sujet, en se laissant la liberté d'en varier les détails (1). Après un examen attentif, on se rendra compte que chaque série de sujets se ramène à un type presque uniforme.

1° Les neuf représentations de l'Exposition dérivent d'un type unique. Le mort est étendu de droite à gauche sur un lit; un ou plusieurs personnages debout à gauche se lamentent (2).

2° Les cinq représentations de la Déposition se ramènent à deux types : 1° Déposition d'un homme. Le mort est tourné de droite à gauche; les deux génies soutiennent le corps de chaque côté, la tête à la même hauteur, le corps incliné, les genoux fléchis (3). 2° Déposition d'une femme. La morte est tournée de gauche à droite. Le génie de gauche soutient le haut du corps avec son genou et ses mains; le génie de droite est tout à fait courbé et dépose avec précaution sur le sol les pieds de la femme (4).

3° Les deux représentations d'Hermès Psychopompe, en compagnie de Charon, dérivent d'un type unique. A gauche, Charon dans sa barque tient sa rame; au centre, Hermès, tenant le caducée, prend la main d'un personnage placé à droite, comme pour le faire monter dans la barque (5).

4° Les dix-huit représentations de Charon seul avec les ombres se ramènent à trois types : 1° A gauche, Charon se tient dans sa barque; à droite, un ou deux personnages s'apprêtent à y monter (6). 2° A droite, Charon se tient dans sa barque; à gauche, un ou plusieurs personnages s'apprêtent à y monter (7). 3° D'un côté, une femme apporte des offrandes à la stèle; au centre, le mort

(1) P. 98.
(2) P. 12, 13.
(3) P. 24, 25, 1°, 4°, 5°.
(4) P. 24, 25, 2°, 3°.
(5) P. 34, 35, 2°, 3°. Pour la représentation d'Hermès seul, nous ne connaissons encore qu'un spécimen (*id.* 1°) et il n'y a pas de comparaison à établir.
(6) P. 35 à 38, 4°, 6°, 8°, 10°, 12°, 15°.
(7) P. 35 à 38, 5°, 7°, 9°, 11°, 16°, 17°, 21°.

est assis sur les degrés du tombeau ; de l'autre côté, Charon s'approche avec sa barque pour y faire monter le mort (1).

5° Comme le nombre des représentations de l'Offrande à la stèle est considérable, je n'essaierai pas de les répartir tous en groupes distincts ; je me contenterai de citer quelques types de composition qui représentent à eux quatre les modèles les plus fréquemment reproduits. 1° Au centre, la stèle ornée de bandelettes ; d'un côté une femme apportant des offrandes, de l'autre un homme armé qui la regarde (2). 2° A gauche, une femme parlant au tombeau ou apportant des offrandes ; au centre, la stèle ornée de bandelettes ; à droite, un éphèbe enveloppé d'un himation et faisant un geste d'adoration (3). 3° Au centre, la stèle ornée de bandelettes ; de chaque côté, une femme apporte des offrandes (4). 4° Au centre, la morte assise au pied de la stèle ; d'un côté, un homme debout, et de l'autre, une ou plusieurs femmes apportent des offrandes (5).

On voit que le nombre des modèles devait être fort restreint et que les types de composition ne diffèrent l'un de l'autre que par un changement de place à droite ou à gauche, par un habillement particulier de guerrier ou d'éphèbe, par l'addition d'un ou plusieurs personnages nouveaux. Sous la variété infinie des détails, le fond de la scène reste toujours le même (6). On peut même déterminer avec vraisemblance, pour quelques-uns de ces sujets, à quelle œuvre le peintre a emprunté l'ensemble de sa composition.

Par exemple, nous avons vu que la représentation de la πρόθεσις se trouve sur des monuments d'un art plus ancien, sur des plaques de terre-cuite et sur des amphores à figures noires de style

(1) P. 36, 37, 13°, 14°, 18°, 19°, 20°.

(2) Collignon, *Catalogue*, nos 651, 662, 663, 666, 667, 674. *Appendice*, nos 16, 25-31, 51, 53, 71, 74, 76, 83.

(3) Collignon, nos 641, 643, 644, 652, 664, 668, 669, 670. *Appendice*, nos 18, 23, 25, 32, 34, 46, 70, 82.

(4) Collignon, nos 656, 665, 671. *Appendice*, nos 39, 58, 72.

(5) *Gaz. des B.-Arts*, 1874, I, p. 128. Collignon, *Catalogue*, nos 634, 635, 638. *Appendice*, nos 77, 87.

(6) Des observations analogues ont été faites sur les terres-cuites par M. Martha, *Catalogue des figurines en terre-cuite*, introduct., p. 23-25. On y verra que les coroplastes, comme les peintres, usaient de la même méthode : un très petit nombre de modèles, mais liberté entière dans l'agencement des détails et des accessoires. V. aussi l'article sur les terres-cuites trouvées dans la Nécropole de Myrina, *Bull. de corr. hellén.*, VI, numéro de décembre.

archaïque (1). Le sujet était donc formé depuis longtemps par les traditions d'ateliers et les peintres de lécythes n'ont fait que le reproduire sous une forme à peu près identique.

La formation du sujet de la Déposition au tombeau est plus intéressante et montre encore mieux le rôle important des traditions d'atelier dans l'histoire de la céramique. M. Robert, dans son étude sur Thanatos, a établi par des preuves concluantes que cette composition dérive en droite ligne des représentations plus anciennes des mythes de Sarpédon et de Memnon. M. Robert cite trois vases où figure le transport du corps de Sarpédon par Thanatos et Hypnos, trois autres vases pour le transport du corps de Memnon par des guerriers, des Éthiopiens ou des génies ailés (2). Sauf le dernier, dont le dessin négligé paraît appartenir tout au plus au milieu du quatrième siècle, tous ces vases remontent à une époque qui n'est certainement pas postérieure aux plus anciens lécythes blancs. Or, l'analogie est frappante entre ces peintures et la Déposition représentée sur nos vases ; le caractère d'imitation et d'emprunt est incontestable, et si l'on songe que la poésie et la peinture illustraient à l'envi ces deux épisodes célèbres, que Polygnote lui-même dans la Lesché de Delphes avait montré Sarpédon et Memnon assis l'un près de l'autre (3), on comprendra aisément que les peintres attiques n'aient pas cherché ailleurs leur modèle pour représenter une Déposition au tombeau.

C'est, sans doute, par un procédé analogue que s'est formé le sujet de Charon avec les ombres. Cette scène formait un épisode particulier dans le même tableau de Polygnote à Delphes et elle est ainsi décrite par Pausanias :

« L'eau a l'aspect d'un fleuve qui est évidemment l'Achéron, avec les roseaux qui y poussent et des poissons d'une si sombre couleur qu'on dirait plutôt des ombres que de véritables poissons. Dans le fleuve se trouve une barque ; le nocher est aux rames. Polygnote s'est inspiré, je crois, du poème la *Minyade*, dont l'auteur s'exprime ainsi au sujet de Thésée et de Pirithoüs :

« Ils ne trouvèrent pas à son lieu de mouillage la barque qui transporte les morts et que conduit le vieux nocher Charon. »

» Voilà pourquoi Polygnote a fait de Charon un homme déjà vieux. On ne peut pas reconnaître aussi facilement quels sont

(1) P. 14-15.
(2) C. Robert, *Thanatos*, S. 8-9, 16-18.
(3) Pausanias, X, 31, 5.

ceux qui montent dans la barque. On y distingue pourtant Tellis sous les traits d'un adolescent et Cléoboia, encore jeune fille, qui tient sur ses genoux un coffret semblable à ceux que l'on a coutume de consacrer à Déméter (1). »

On remarquera une analogie frappante entre cette description et certaines représentations de Charon sur les lécythes blancs. L'ensemble de la composition peut se résumer ainsi : Charon, sous les traits d'un homme âgé, tient en main les rames dans sa barque ; l'eau et les roseaux du fleuve sont indiqués ; parmi les ombres qui montent dans la barque funèbre on distingue un éphèbe et une jeune fille. C'est également l'aspect d'ensemble que présentent la plupart des lécythes précédemment décrits (2) ; même certains détails, comme le coffret que tient la jeune fille, se retrouvent sur les vases attiques (3). La seule différence consiste dans la position des personnages qui, sur les lécythes blancs, attendent sur le rivage l'instant de monter dans la barque de Charon, tandis que dans la description de Pausanias le participe ἐπιϐεϐηκότες semble indiquer que les ombres sont déjà embarquées (4). On ne peut donc pas conclure que les peintres de lécythes aient directement copié le tableau de Polygnote ; au moins est-il possible que ce type de composition ait été primitivement emprunté à Polygnote, puis répandu dans les ateliers de céramique où il a subi quelques modifications.

Enfin dans l'Offrande à la stèle, en particulier dans le sujet connu

(1) « Ὕδωρ εἶναι ποταμὸς ἔοικε, δῆλα ὡς ὁ Ἀχέρων, καὶ καλαμοί τε ἐν αὐτῷ πεφυκότες, καὶ ἀμυδρὰ οὕτω δή τε τὰ εἴδη τῶν ἰχθύων σκίας μᾶλλον ἢ ἰχθῦς εἰκάσεις · καὶ ναῦς ἐστὶν ἐν τῷ ποταμῷ, καὶ ὁ πορθμεὺς ἐπὶ ταῖς κώπαις · ἐπηκολούθησε δὲ ὁ Πολύγνωτος, ἐμοὶ δοκεῖν, ποιήσει Μινυάδι. Ἔστι γὰρ δὴ ἐν τῇ Μινυάδι ἐς Θησέα ἔχοντα καὶ Πειρίθουν ·

Ἔνθ' ἤτοι νέα μὲν νεκυάμϐατον, ἣν ὁ γεραιὸς
Πορθμεὺς ἦγε Χάρων, οὐκ ἔλλαϐον ἔνδοθεν ὅρμου.

Ἐπὶ τούτῳ οὖν καὶ Πολύγνωτος γέροντα ἔγραψεν ἤδη τῇ ἡλικίᾳ τὸν Χάρωνα · οἱ δὲ ἐπιϐεϐηκότες τῆς νεὼς οὐκ ἐπιφανεῖς ἐς ἅπαν εἰσὶν οἷς προσήκουσι. Τέλλις μὲν ἡλικίαν ἐφήϐου γεγονὼς φαίνεται, Κλεοϐοία δὲ ἔτι παρθένος, ἔχει δὲ ἐν τοῖς γόνασι κιϐωτὸν ὁποίας ποιεῖσθαι νομίζουσι Δήμητρι. »

(Pausanias, X, 28, 1, 2.)

(2) P. 35 à 38, 4°, 5°, 6°, 7°, 8°, 9°, 10°, 11°, 12°, 15°, 16°, 17°, 18°, 21°.

(3) P. 35, 6°, 7°.

(4) V. les différentes restaurations qu'on a essayées du tableau de Polygnote : Riepenhausen, *Peintures de Polygnote à Delphes, dessinées et gravées d'après la description de Pausanias*; Welcker, *Die Komposition der Polygnotischen Gemälde in der Lesche zu Delphi* ; Gebhart, *Die Komposition der Gemälde des Polygnot in der Lesche zu Delphi.*

sous le nom de *Toilette funèbre* (1), ne saisit-on pas l'imitation d'une scène fréquemment reproduite en art et en poésie? C'est la rencontre d'Électre et d'Oreste au tombeau d'Agamennon (2). Quatre plaques estampées de style archaïque représentent ce sujet avec quelques variantes de détail (3). Une de ces plaques, qui est actuellement au Louvre, porte deux inscriptions qui nomment Agamemnon et Électre; il est vrai que ces inscriptions sont jugées fausses (4); mais les détails de la scène sont trop précis pour qu'on puisse y méconnaître les personnages héroïques que l'artiste a voulu représenter. De même, une amphore à figures rouges du musée de Naples présente la même scène avec le nom des personnages inscrits dans le champ du vase (5). L'analogie avec certaines peintures de lécythes blancs est complète. On pouvait si bien s'y tromper qu'à l'époque où ces vases attiques étaient rares et mal connus, on expliquait sans hésiter comme Électre, Oreste et Pylade les personnages réunis dans une scène d'offrande au tombeau (6). M. Benndorf n'a pas eu de peine à réfuter cette interprétation (7), mais il n'en est pas moins vrai que l'imitation d'un sujet héroïque est évidente sur les peintures de lécythes blancs.

Ces transformations d'un sujet mythologique en scènes de la vie ordinaire sont importantes à remarquer. Elles peuvent servir à expliquer le caractère mixte que présentent beaucoup de monuments figurés et d'où naît une série d'interprétations très différentes les unes des autres. Telles sont les scènes de chasse, les surprises à la fontaine, le départ d'un guerrier sur son char, qu'on attribue tour à tour à l'histoire d'un dieu, d'un héros ou d'un simple

(1) P. 63.

(2) V. les *Choéphores* d'Eschyle, v. 208 et suiv.; l'*Électre*, de Sophocle, v. 1098 et suiv.; l'*Électre*, d'Euripide, v. 552 et suiv.

(3) 1° Plaque de Photiadis-bey, actuellement au Louvre (Conze, *Annali*, 1861, p. 340; *Monumenti*, VI, tav. 57, 1). On la dit trouvée à Milo; mais M. Rayet (*Catalogue de la collect. d'Antiquités*, p. 8) la croit du Pirée, comme les trois autres. 2° Plaque d'Athènes, très mutilée et restaurée (*Monumenti*, tav. 57, 2). 3° Plaque de la collection Bammeville (*Catalogue de Monuments antiques*, n° 103). 4° Plaque de la collection Rayet (*Catalogue de la collect. d'Antiquités*, p. 7), actuellement dans la collection Lécuyer.

(4) Rayet, *Catalogue de la collect. d'Antiquités*, p. 8.

(5) Heydemann, *Vasensammlung Neapel*, n° 1755. V. aussi n° 2858. *Catalog. Vas. British Museum*, n°s 1358, 1359. Millingen, *Peint. ant. et inéd. de Vases grecs*, pl. 14.

(6) R. Rochette, *Peint. inédites*, p. 156. La même interprétation est encore donnée dans des livres de date plus récente : *A guide to the first Vase Room*, p. 27; Birch, *Ancient Pottery*, II, p. 395; *Gaz. des B.-Arts*, 1866, II, p. 120.

(7) Benndorf, *Gr. u. Sicil. Vasenb.*, S. 43.

mortel. L'un y verra des épisodes de la vie familière ; l'autre, la chasse de Calydon, Polyxène ravie par Achille, Amphiaraüs quittant son palais. N'est-il pas possible qu'une lente transformation ait donné peu à peu aux représentations empruntées à un mythe religieux ou héroïque le sens d'un sujet familier? Quand à l'art primitif, attaché surtout aux légendes mythologiques, a succédé un esprit nouveau, curieux de la réalité, attentif aux aspects variés de la vie, quand l'artiste, à côté des images de dieux et de héros, a voulu placer des représentations d'athlètes, des combattants, peindre des scènes de gymnase ou d'intérieur, n'a-t-il pas naturellement emprunté ses modèles et ses types aux œuvres du passé ? De là sont nées ces œuvres d'un genre mixte, qui souvent charment les yeux par la grâce d'un style exquis, mais qui proposent à l'esprit une laborieuse énigme qu'il ne peut pas toujours résoudre. Les peintures de lécythes blancs sont au moins, dans l'histoire de la céramique, un exemple frappant et sûr du changement qui s'est produit dans l'esprit des artistes. Les mêmes personnages qui représentaient autrefois Sarpédon ou Memnon, Tellis et Cléoboia, Électre et Oreste, prennent plus tard sous leur pinceau la simple signification d'un Athénien déposé au tombeau, d'ombres montant dans la barque de Charon, de parents réunis autour d'un tombeau.

Si la composition est uniforme, avons-nous dit, les détails sont du moins variés à l'infini. Nous ferons exception cependant pour un de ces détails où se retrouve l'influence des traditions d'atelier et des exigences de l'art industriel : c'est la représentation du tombeau dont la forme est à peu près identique sur toutes les peintures. Nous savons pourtant que les monuments funéraires à Athènes sont de genres très divers. M. Koumanoudis les ramène à huit types distincts : 1° les cippes ronds (κιονίσκοι); 2° les fosses recouvertes de plaques (πλάκες); 3° les stèles (στῆλαι); 4° les édicules (ἡρῷα, ναϊδιοσχήματα); 5° les tombes quadrangulaires en forme de base longue et tétragonale (βαθροειδῆ); 6° les urnes (ὑδρίαι); 7° les fosses ouvertes et simplement recouvertes de terre (θῆκαι); 8° les sarcophages de marbre, de pierre ou de terre-cuite (λάρνακες) (1). Sur les vases italo-grecs nous voyons reproduites à peu près toutes ces formes : colonnette ionique ou dorique, stèle, sarcophage, édicule, urne (2). D'où vient donc que les peintres de lécythes

(1) Koumanoudis, Ἐπιγραφαὶ ἐπιτύμβιοι, Προλεγόμενα, σ. ιδ'-κα'.

(2) Gerhard, *Auserles. Vasenb.*, III, taf. 210. *Annali*, 1830, tav. D. Dubois-Maisonneuve, *Introduct. à la peint. de vases*, pl. 10 ; 26, 1. Millingen, *Vases*

blancs n'ont reproduit qu'une seule de ces formes, la stèle, sauf sur quelques peintures où l'on croit reconnaître le type de la tombe quadrangulaire en forme de base surélevée? C'est que le champ du vase est restreint dans le lécythe : ceux de haute taille sont rares et n'appartiennent pas à la meilleure époque. La forme du tombeau la plus élancée était celle qui convenait le mieux à l'artiste qui avait besoin de grouper de chaque côté ses personnages. Ce n'est pas la première fois qu'on voit l'art obligé de se plier aux exigences de l'espace qu'on lui donne. Le sculpteur n'a-t-il pas assis ou courbé ses statues sous les formes rampantes du fronton des temples? Au peintre de lécythes, la stèle, le cippe et l'urne offrent à peu près le même avantage; mais de ces trois formes la stèle paraît la plus ancienne (1). De plus, par ses ornements en couleur, ses moulures et ses rangées d'oves, son fronton orné d'acrotères, sa palmette élégante, elle appelle d'elle-même les traits délicats et les riches couleurs du pinceau.

L'uniformité de composition n'est pas la seule règle imposée au peintre par les exigences d'un art industriel. On remarquera que ces représentations funéraires sont tout à fait impersonnelles (2). Les personnages ne se distinguent entre eux que par une indication générale du sexe et de l'âge. Aucun détail ne marquera jamais une allusion plus directe au défunt ou à ses proches. Les accessoires même qui se rapportent à une profession particulière, comme une armure, un casque ou une épée (3), sont fort rares. La scène garde le plus souvent un caractère abstrait. Le peintre de lécythes, en effet, ne pouvait songer à reproduire les traits d'un indi-

grecs, pl. 14, 16, 17, 39. Tischbein, *Recueil de gravures*, II, pl. 28, 39. D'Hancarville, *Antiq. étrusques*, I, pl. 55. Dubois-Maisonneuve, *Peint. de vases ant.*, I, pl. 16. *Annali*, 1840, tav. N. *Monumenti*, VI-VII, tav. 71. *Museo Borbonico*, II, tav. 30. Inghirami, *Vasi fittili*, tav. 32, 322, 388, 392, 393. De Witte et Lenormant, *Élite céramographique*, I, pl. 35. *Mus. Etrusc.*, II, tav. 130. Moses, *Ancient vases*, pl. 3; pl. add. 6. Dubois-Maisonneuve, *Introd.*, pl. 1, 28, 39, 86; *Peint. de vases*, II, pl. 27, 29, 32, 33, 38. R. Rochette, *Monuments inédits*, pl. 30, 31. Tischbein, *Recueil de gravures*, IV, pl. 29. Winckelmann, *Monumenti inediti*, II, p. 197, nº 146. Collignon, *Catalogue*, nº 662. *Appendice*, nºs 3-10.

(1) Les inscriptions des cippes sont en général postérieures à l'archontat d'Euclide, d'après M. Koumanoudis (Ἐπιγρ. ἐπιτύμϐ. Προλεγ. σ. ιε'). Sur les différentes formes de monuments funéraires employées de préférence à telle ou telle époque, v. Milchhœfer, *Mittheilungen*, V, S. 164.

(2) V. la même remarque dans *Gr. u. Sicil. Vasenb.* de M Benndorf, S. 30-31, et dans les *Peint. céram.* de M. Dumont, p. 55-58.

(3) Benndorf, *Gr. u. Sicil. Vasenb.*, taf. 21, 2. Robert, *Thanatos*, taf. 2. V. p. 69 et la pl. IV.

vidu ni à préciser les circonstances de la mort ou de la vie passée du défunt par la simple raison qu'il s'adressait à la masse du public, comme le sculpteur de bas-reliefs funéraires. L'un et l'autre savent que leurs œuvres sont des objets de commerce. On allait chez le peintre de lécythes choisir quelques vases, comme on allait acheter chez le sculpteur le bas-relief destiné à être placé sur la tombe, et l'on faisait son choix au milieu d'un certain nombre de ces objets fabriqués d'avance ; pourvu que la représentation se rapportât d'une façon générale à l'âge et au sexe du défunt, on s'en contentait. On se contentait même souvent de peu, car M. Koumanoudis cite le curieux exemple de bas-reliefs où le sujet n'est pas du tout en harmonie avec l'inscription gravée audessus (1). Ainsi, malgré le caractère tout impersonnel de ces reliefs, on n'a pas toujours réussi à éviter des disparates bizarres : on aurait donc multiplié les chances d'erreur et les difficultés de la vente en précisant d'une façon quelconque les traits ou la condition des personnages représentés. La même raison, je crois, suffit à expliquer la physionomie abstraite et générale des peintures de lécythes blancs.

Dans ces peintures on n'a même pas besoin, comme dans les bas-reliefs funéraires, d'ajouter une inscription pour apprendre aux vivants le nom du mort. Déposés dans la fosse ou placés en offrande sur le tombeau, ils sont la propriété du défunt lui-même et ne s'adressent qu'à lui ; ils témoignent des honneurs qu'on a rendus à son corps et des regrets qu'il laisse aux survivants. C'est pourquoi aucune de ces peintures funéraires n'offre d'inscription peinte dans le champ du vase, contrairement à l'usage très répandu dès le cinquième siècle de préciser par des inscriptions le sujet représenté, non seulement sur les vases peints, mais même sur les grands tableaux à fresque. O. Jahn cite de nombreux exemples d'inscriptions sur vases qui expliquent des scènes mythologiques ou héroïques et même des épisodes de la vie familière : un éphèbe recevant le prix de la palestre, le retour d'un cavalier vainqueur, etc. D'autres désignent simplement le lieu de la scène, des animaux, des objets (2). Sur la grande peinture de Polygnote, à Delphes, on devait lire le nom des personnages inscrit à côté d'eux, car Pausanias, dans sa description, n'hésite jamais sur les noms qu'il doit leur donner et indique, en plusieurs

(1) Koumanoudis, Ἐπιγραφαὶ ἐπιτύμϐιοι, σ. κς'.
(2) O. Jahn, *Vasensammlung München*, *Einleitung*, S. 113-115.

passages, qu'ils sont désignés par des inscriptions (1). En sculpture, on usait d'un procédé analogue : sur les bas-reliefs placés en tête de décrets publics, il n'est pas rare de trouver des personnages symboliques ou réels nommés par une inscription (2). Sur les sculptures de la Gigantomachie, récemment découverte à Pergame, on remarque les noms des Titans et celui de leur mère Γῆ, inscrits en dessous ou à côté d'eux (3). Ce procédé, usité à la meilleure époque de l'art, eut pour origine un besoin de clarté et de précision, et non la grossièreté et l'ignorance des premiers âges, comme le pensait le rhéteur Élien (4). A l'époque romaine, les peintres l'employaient encore, comme le prouvent certaines fresques de Pompéi et de l'Esquilin (5). Ce n'est donc point au hasard qu'est due l'absence totale d'inscriptions sur les lécythes blancs à représentations funéraires : c'est une conséquence de la destination de ces vases qui devaient satisfaire l'intention pieuse de n'importe quel acquéreur et trouver place dans une cérémonie mortuaire quelconque. La meilleure preuve est que les inscriptions reparaissent dès que le sujet n'est plus emprunté aux rites funèbres. On sait, en effet, qu'un nombre restreint de ces lécythes porte les scènes ordinaires de la peinture de vases, épisodes de la vie domestique, combats de guerriers, divinités de l'Olympe. Six d'entre eux portent des inscriptions (6). C'est donc à dessein que les peintres attiques se sont abstenus de tracer aucune inscription sur les autres lécythes. La scène doit garder un caractère tout à fait impersonnel; si l'on en précisait les détails ou les personnages, elle risquerait de se trouver en désaccord incessant avec la réalité.

(1) Pausanias, X, 31, 9 : ἰδίᾳ μὲν δὴ οὐδὲν ἐπίγραμμα ἐπὶ ἑκατέρᾳ τῶν γυναικῶν, ἐν κοινῷ δέ ἐστιν ἐπὶ ἀμφοτέραις. — Ailleurs (X, 25, 2) il remarque qu'une figure est privée de l'inscription ordinaire : ...κάθηται παῖς · ἐπίγραμμα δὲ οὐκ ἔστι τῷ παιδί.

(2) Schœne, *Grieschiche Reliefs*, taf. VII, 48; IX, 52; XIII, 63; XXII, 94. *Bull. de Corr. hellén.*, 1878, p. 559-569. P. Girard, *l'Asclépieion d'Athènes*, p. 45-46 et note 1.

(3) *Ergebnisse der Ausgrabungen zu Pergamon*, S. 64, taf. 4.

(4) Élien, *Hist. Var.*, X, 10. Οὕτως ἄρα ἀτέχνως εἴκαζον τὰ ζῷα, ὥστε ἐπιγράφειν αὐτοῖς τούς γραφέας·τοῦτο βοῦς, ἐκεῖνο ἵππος, τοῦτο δένδρον.

(5) *Arch. Zeitung*, 1870, S. 65. Harrison, *Myths of the Odyssey*, pl. I, II, IV, VI, VII. Roux, *Herculanum et Pompéi*, II, pl. 17.

(6) Voir plus haut l'Introduction, p. 5, note 1, nos 6, 18, 32, 33, 34. J'y ajouterai une inscription signalée par M. Lenormant sur un lécythe blanc attique, trouvé en Campanie, qui représente deux femmes. On y lit : « Ἀξιοπεί[θης] καλὸς Ἀλκιμάχ[ου]. » *Gaz. des B.-Arts*, 1880, p. 111.

CHAPITRE IX.

CARACTÈRE ARTISTIQUE.

L'importance artistique qu'ont pour nous les représentations des lécythes blancs peut se résumer en un seul mot : ce sont les documents les plus précis que nous possédions sur la nature et sur le style de la grande peinture attique au cinquième et au quatrième siècle.

Nous savons, en effet, par de nombreux textes que les artistes grecs avaient porté l'art de la peinture aussi loin que la plastique. Les noms de Polygnote, de Parrhasius, de Zeuxis et d'Apelle ne sont pas moins célèbres que ceux de Phidias, de Polyclète, de Praxitèle et de Lysippe. Mais si nous pouvons juger encore des chefs-d'œuvre de la statuaire par les débris échappés à la ruine du temps, il n'est rien resté des tableaux des peintres. Comme fresques importantes, nous ne possédons que les peintures murales d'Herculanum et de Pompéi qui donnent tout au plus une idée de la peinture alexandrine, et non de celle de la belle époque grecque (1); quant aux peintures murales des tombes étrusques, elles appartiennent à un art très différent de l'art hellénique (2). Pour la Grèce même, avec quelques stèles peintes à fresque, dont le nombre est encore fort restreint (3), les vases sont les seuls documents qui puissent rappeler les œuvres de la grande peinture. « La peinture sur vases, dit M. Perrot, qui ren-
» tre dans la catégorie de ce que nous appelons les arts indus-

(1) Voir l'ouvrage de M. Helbig, *Campan. Wandgemälde* et un article de M. Boissier, *Revue des Deux-Mondes*, octobre 1879.

(2) V. Noël des Vergers, l'*Étrurie et les Étrusques.*

(3) V. un article de M. Milchhœfer, *Mittheilungen d. deut. Inst. zu Athen*, V, S. 164-194.

» triels, a docilement suivi les exemples que lui donnaient les » peintres d'histoire, comme nous disons aujourd'hui; elle en a » reproduit, dans la mesure des ressources dont elle disposait, le » style et le goût (1). »

En effet, le premier caractère d'un art industriel, c'est qu'il ne crée pas : il s'inspire des formes qu'il a sous les yeux et les approprie de son mieux à la matière qui lui est fournie. Le second caractère, c'est qu'une fois un type déterminé, il le reproduit indéfiniment sans rien y changer. Nous en avons des exemples dans la céramique moderne, comme dans l'ancienne. Ne reconnaît-on pas à première vue un vase imitant le style de la Renaissance ou celui du dix-huitième siècle, ou celui de l'Empire ? Pourtant ces vases ont pu être fabriqués de nos jours ; mais ce sont des types connus qui, après plusieurs années ou plusieurs siècles, obéissent encore aux mêmes règles de composition et de procédés. N'en est-il pas de même pour la céramique ancienne? Le style des vases à figures noires marque un art primitif, né sous l'influence d'une plastique rudimentaire. C'est à l'âge d'Aristoclès, de Dipoinos et de Skyllis, de Kanachos qu'il faut remonter pour s'expliquer les attitudes raidies, les proportions minces, les contours anguleux de ces figures. On peut comparer ce style à celui des sculptures archaïques comme la stèle d'Aristion, l'Apollon de Théra ou celui de Ténée, les métopes de Sélinonte, le bas-relief d'Aricie ou les figures du fronton d'Égine. C'est d'après ce style qu'on peut se figurer ce que pouvaient être les œuvres de peintres comme Eumaros d'Athènes ou Cimon de Cléonée. Mais, d'un autre côté, nous savons que la fabrication des vases de style archaïque a continué longtemps après la naissance d'un art plus libre; au cinquième siècle, à l'époque de Périclès et en présence des œuvres animées de Phidias et de Polyclète, l'archaïsme avait encore des partisans nombreux et la peinture de vases, pendant cette période, se détache avec peine des méthodes anciennes; jusqu'à l'époque d'Alexandre, la peinture à figures noires conserve ses formes anguleuses et raides, comme en font foi les amphores panathénaïques (2).

Donc, pour juger l'art dans les produits industriels, il est né-

(1) *Revue des Deux-Mondes*, août 1880, p. 537. V. aussi quelques réflexions de M. Bougot (*Une galerie antique. Philostrate*, p. 101) sur l'imitation des tableaux célèbres dans les peintures de vases.

(2) V., Dumont, *Peint. céramiq.*, p. 37.

cessaire de remonter au point de départ, qui seul est important pour expliquer le style de ces objets.

Or, au cinquième siècle, une révolution s'est opérée dans l'art de la peinture : elle est due à Polygnote, le décorateur de la Lesché de Delphes et du Pœcile d'Athènes. Le progrès qu'il fit faire à la peinture est analogue à celui qui s'opéra dans la plastique avec Phidias. Les traits durs et anguleux s'assouplirent ; l'impassible figure des personnages se détendit pour prendre une expression plus vivante ; les jambes raidies apprirent à marcher et à se poser plus mollement ; la bouche s'entr'ouvrit ; les plis du vêtement flottèrent et laissèrent deviner sous leur transparence les formes du corps (1). Le changement n'était pas tant dans l'emploi des couleurs, qui restèrent peu variées, que dans la grâce et l'élégance nouvelle du dessin (2). C'est en ce sens que Théophraste put dire que Polygnote avait le premier chez les Grecs inventé la peinture (3).

C'est l'influence directe de ce progrès que nous constatons sur les peintures de lécythes. La peinture à figures rouges, qui était déjà née quand s'opéra cette révolution dans l'art (4), profita pourtant des méthodes nouvelles, tandis que la peinture à figures noires, depuis longtemps maîtresse de ses procédés et de son style, persistait dans sa manière de faire (5). Quant à la peinture de lécythes blancs, qui apparaît seulement au milieu du cinquième siècle, elle n'avait pas à choisir entre les deux écoles ; car elle vient, non seulement quand la réforme est faite, mais après que le temps l'a consacrée et que tous les arts ont marché dans la même voie. C'est dire qu'on y retrouve tous les principes d'art suivis par les artistes de cette époque, en particulier par les peintres de fres-

(1) Pline, *N. H.*, 35, 58. « Polygnotus Thasius qui primus mulieres tralucida veste pinxit, capita earum mitris versicoloribus operuit, plurimumque picturæ primus contulit, siquidem instituit os adaperire, dentes ostendere, vultum ab antiquo rigore variare. » — Lucien, Εἰκόνες, 7 : « Ὁ Πολύγνωτος δὲ ὀφρύων τὸ ἐπιπρεπὲς καὶ παρειῶν τὸ ἐνερευθὲς... καὶ ἐσθῆτα δὲ οὗτος ποιησάτω ἐς τὸ λεπτότατον ἐξειργασμένην. »

(2) Denys d'Halicarnasse, Ἰσαῖος, 4, p. 591 : « Εἰσὶ δή τινες ἀρχαῖαι γραφαὶ, χρώμασι μὲν εἰργασμέναι ἁπλῶς καὶ οὐδεμίαν ἐν τοῖς μίγμασιν ἔχουσαι ποικιλίαν, ἀκριβεῖς δὲ ταῖς γραμμαῖς καὶ πολὺ τὸ χάριεν ἐν ταύταις ἔχουσαι. » — V. aussi Lenormant, *Gaz. des Beaux-Arts*, 1864, II, p. 498.

(3) Pline, *N. H.*, 7, 205 : « Picturam Ægyptii (invenere), in Græcia vero Euchir, Dædali cognatus, ut Aristoteli placet, ut Theophrasto Polygnotus Atheniensis. »

(4) V. de Witte, *Gaz. des Beaux-Arts*, 1864, I, p. 131-135.

(5) *Id.*, 1863, II, p. 438. Benndorf, *Gr. u. Sicil. Vasenb.*, taf. XI, 1, 2.

ques. L'application de ces principes est sensible dans la composition, dans le dessin, dans la pose des couleurs.

En effet, si l'on observe la manière dont sont groupés les personnages, on verra que l'artiste s'est toujours éloigné de la symétrie compassée de l'ancien temps. La symétrie est, il est vrai, une des conditions du beau : de bonne heure, l'homme sent le besoin de donner aux objets une certaine régularité de formes qui satisfait l'œil. Quand le potier met deux anses à une simple coupe, il n'obéit plus à un besoin d'utilité, puisqu'une seule anse suffirait : c'est une raison de goût qui le pousse à équilibrer les deux côtés du vase. La recherche d'une symétrie tout à fait apparente est un caractère commun aux œuvres primitives. Elle est visible sur le fronton d'Égine comme sur les métopes de Sélinonte, comme sur beaucoup de vases à figures noires (1). Mais l'art a continué à progresser, le goût s'est épuré et l'on a compris que ces procédés tout matériels ne répondaient pas exactement aux lois du beau. De même que les poètes apprirent à mieux charmer l'oreille au moyen de *stichomythies*, dont la symétrie se laisse entrevoir au milieu des strophes et du dialogue tragique (2), de même les artistes firent naître chez les spectateurs un sentiment plus fin de la beauté en dissimulant ce que naguère ils étalaient aux regards. L'art archaïque avait fait de la symétrie visible le principe de la composition ; l'art nouveau se donna comme règle d'observer la même symétrie en la cachant : ses œuvres y ont gagné une délicatesse et une harmonie qu'on chercherait vainement à une époque antérieure. Qu'au fronton d'Égine on compare le fronton ouest du Parthénon : là, l'effet de symétrie est brutal et l'œil se lasse de ces lignes raides, de ces attitudes qui se correspondent exactement les unes aux autres ; ici, au contraire, on a l'impression d'un ensemble parfaitement équilibré, mais on n'en saisit pas immédiatement la raison et l'on trouve plaisir à chercher à travers ces lignes onduleuses le lien secret qui unit tant de groupes différents d'aspect et de maintien.

Il y a la même différence entre les peintures de vases à figures noires et les peintures de lécythes blancs. Je parle seulement des

(1) Voir, par exemple, Gerhard, *Vases étrusques et campaniens*, pl. 10, 19, 22, 23, 25. De Luynes, *Description de quelques vases peints*, pl. 11, 13, 14. Inghirami, *Vasi fittili*, I, tav. 33, 40, 102, 105, 106. *Monumenti*, 1840, tav. 24 ; 1843, tav. 50; 1848, tav. 54, 55, etc.

(2) V. les travaux de M. Weil sur cette question, *Nouvelles ann. de philol.*, 1859, p. 721; *Journal de l'Inst. publiq.*, 1860, n° 24 et suiv. V. un résumé dans le *Manuel de Philologie classique* de M. Reinach. p. 192 et suiv.

vases de style soigné qui décèlent la main d'un artiste. Ainsi, sur le lécythe de la collection Pourtalès et sur celui de Salamine (1), qui représentent l'Offrande au tombeau, le peintre a placé entre deux personnages debout une femme assise qui rompt les lignes verticales de la stèle et réunit les deux autres assistants dans un même groupe. On n'a pas l'impression d'une symétrie trop exacte, à cause de deux figures tournées du même côté et faisant face à la troisième ; mais on est frappé de l'heureuse proportion de l'ensemble. Le même arrangement est à remarquer dans le beau vase du Louvre, que reproduit notre planche IV. Dans le même genre, je citerai un lécythe d'Athènes, où l'on voit une femme assise près de la stèle et tenant deux oiseaux; cette figure centrale est accompagnée de deux autres femmes debout qui se font face (2) : composition analogue à la précédente, s'il n'y avait une quatrième femme placée à gauche qui semble détruire l'harmonie du groupe principal. Mais rappelons-nous la forme convexe du vase qui empêche d'apercevoir les quatre personnages à la fois : c'est, au contraire, un artifice ingénieux du peintre pour varier les aspects de la composition en présentant de tous côtés un groupe bien équilibré. Si l'on se place à droite, la femme assise forme le centre d'un groupe de trois personnes; si l'on se place à gauche, la femme debout qui tient un éventail fait le milieu d'un autre groupe.

On retrouvera la même délicatesse de composition dans la plupart des scènes de la Déposition au tombeau. Jamais deux personnages n'ont une attitude identique, mais les différentes parties du groupe s'équilibrent avec une harmonie parfaite : sur le devant, le corps d'une femme ou d'un homme, soutenu par deux génies ailés, coupe les lignes verticales de la stèle qui se dresse à l'arrière-plan ; ce centre est encadré par les ailes des deux génies qui de chaque côté déploient leur large envergure (3).

Le soin délicat d'éviter la monotonie, tout en conservant la symétrie, a donné naissance à un autre principe d'art dans la composition de ces peintures : c'est de varier à l'infini les détails de la scène. J'ai expliqué précédemment (4) que, pour travailler plus rapidement, le peintre se borne le plus souvent à l'imitation d'un

(1) Benndorf, *Gr. u. Sicil. Vasenb.*, taf. 25, 26.

(2) Dumont, *Gaz. des Beaux-Arts*, 1874, I, p. 128; *Céramiques de la Grèce propre*, pl. 25, 26.

(3) Robert, *Thanatos*, taf. 1, 2. Dumont, *Gaz. des Beaux-Arts*, 1874, I, p. 132.

(4) P. 98, 108.

modèle ; mais cette imitation faite librement, peut-être même de mémoire, n'exclut pas la variété dans la disposition des accessoires ou dans l'attitude donnée aux personnages. La catégorie si nombreuse des Offrandes à la stèle n'offre pas deux représentations complètement identiques. Je citerai, comme exemple de lécythes faits d'après le même modèle, une série de vases qui représentent l'Offrande au tombeau par une jeune femme et un éphèbe drapé dans un himation rouge ; derrière la stèle apparaît une tombe quadrangulaire et plus basse (1) : aucun d'eux ne ressemble identiquement à l'autre. Ici la femme est assise, là elle est debout ; la tombe quadrangulaire se profile tantôt à gauche, tantôt à droite ; on trouve parfois un accessoire de plus, une couronne dans la main de la femme, une lance dans celle de l'éphèbe.

La stèle même, reproduite partout sous la même forme, admet sur quelques lécythes des variantes d'ornementation. Ici, ce sont des plantes qui partent du pied et s'accrochent aux parois (2) ; là, des feuillages qui couronnent la palmette (3) ; ailleurs, la stèle est surmontée de vases funéraires ou bien d'un lion couché (4).

Toutes ces variantes attestent la liberté d'exécution qui restait le privilège de l'artiste. Ce serait méconnaître la part d'imagination qui existe même dans un art industriel que de borner le rôle du peintre à l'imitation stricte d'un modèle. Ainsi M. Robert, dans son étude sur *Thanatos*, paraît avoir supposé trop d'uniformité dans les scènes de Déposition au tombeau, quand il s'étonne de voir sur un lécythe du Varvakéion le génie Thanatos placé à droite au lieu d'être à gauche, comme sur les autres vases (5). Il est probable que ce détail perdrait toute singularité, si un plus grand nombre de représentations était connu. De même, M. Benndorf observe que, dans toutes les scènes de πρόθεσις, le mort est couché de droite à gauche ; il en donne pour explication qu'un personnage étendu sur un lit se tient plus naturellement sur le coude gauche et que, par conséquent, il faut placer le lit de droite à gauche pour montrer la figure du personnage (6). Il me semble qu'en cherchant à établir des règles aussi minutieu-

(1) *Appendice*, nos 25-31. Collignon, *Catalogue*, n° 662.

(2) Benndorf, *Gr. u. Sicil. Vasenb.*, taf. 14. Collignon, *Catalogue*, nos 665, 671. *Gaz. des Beaux-Arts*, 1866, II, p. 120. *Appendice*, nos 16, 36, 48, 101.

(3) Benndorf, taf. 15 ; 16, 1 ; 22 ; 25.

(4) Birch, *Ancient Pottery*, II, p. 124. *Appendice*, n° 16.

(5) *Thanatos*, S. 21.

(6) Benndorf, *Gr. u. Sicil. Vasenb.*, S. 8.

ses, on contredit le caractère de libre exécution, qui est un trait particulier de la peinture attique.

La méthode nouvelle, inaugurée par Polygnote, eut sur la technique du dessin la plus heureuse influence. Dégagé des formes raides et des types convenus de l'archaïsme, l'art se tourna vers l'étude de la nature pour y chercher des modèles plus réels et plus vivants. Le peintre Panainos en donna l'exemple, en abordant hardiment les scènes historiques et en représentant des personnages contemporains, comme Miltiade et ses collègues à la bataille de Marathon (1). Déjà, dans la grande composition de la Lesché, les personnages mortels se mêlaient aux divinités funèbres et aux héros mythologiques. Près de Charon passant les ombres dans sa barque, on apercevait sur le rivage un père étranglant son fils criminel et une furie abreuvant de poison l'auteur d'un vol sacrilège; plus loin, des groupes d'initiés s'avançaient pour monter dans la barque infernale; à côté de Pâris et de Penthésilée, on voyait deux femmes qui portaient de l'eau dans des cruches brisées et qui représentaient des non-initiées (2). On voit que le cercle des représentations s'était singulièrement étendu; la vie réelle et contemporaine avait pris pied dans le domaine de l'art. La voie était toute tracée aux peintres de lécythes blancs qui avaient à représenter des sujets empruntés à la vie familière. Aussi leurs œuvres offrent-elles plus d'un détail curieux qui nous transporte en quelque sorte au milieu même de la société athénienne du quatrième siècle.

On peut observer sur les figures les particularités connues du type grec : le nez droit forme avec le front une ligne continue, les cheveux sont plantés assez bas, le menton est fort et la tête petite; les extrémités grandes, la taille pleine et le corps solidement proportionné donnent l'idée d'une race vigoureuse et habituée à vivre en plein air. Les fautes ou les négligences du dessin servent même à mieux saisir les caractères essentiels du type grec, en les marquant davantage, en les exagérant parfois jusqu'à la caricature (3).

A cette étude du modèle vivant, féconde pour les destinées de

(1) Pline, *N. H.*, 35, 57 : « Panænus quidem, frater Phidiæ, etiam prælium Atheniensium adversus Persas apud Marathona factum pinxit; adeo jam colorum usus increbuerat adeoque ars perfecta erat, ut in eo prælio iconicos duces pinxisse tradatur, Atheniensium Miltiaden, Callimachum, Cynægirum, barbarorum Datim, Artaphernen.

(2) Pausanias, X, 28, 1, 2; 31, 3.

(3) Benndorf, *Gr. u. Sicil. Vasenb.*, taf. 18, 1; 19, 1; 24, 1. 3.

l'art, s'est ajoutée une qualité particulière au génie attique et déjà visible dans les œuvres de la période archaïque. C'est une adresse et une légèreté d'exécution qui sont sensibles sur les lécythes ordinaires comme sur les plus soignés. Au milieu des imperfections du trait ou des négligences du coloris, on saisira toujours quelques contours hardiment tracés qui permettent de reconnaître une main très exercée. Ce n'est souvent qu'une tête finement dessinée, un mouvement heureusement saisi, une courbe harmonieuse; mais ce trait suffit à nous fixer sur la valeur du peintre. On peut affirmer sans crainte que les fautes viennent, la plupart du temps, d'une négligence et non d'une ignorance. Prenons-en pour exemple les lécythes inédits que nous publions. Ceux du Louvre (pl. I et IV) sont incontestablement supérieurs aux deux autres et appartiennent à la catégorie des vases de bon style : chaque détail y est soigné ; les têtes ont un type régulier et très fin ; les lignes des corps suivent une courbe élégante ; les muscles sont indiqués avec précision dans les parties nues ; même les extrémités, qui sont généralement sacrifiées, sont modelées ici avec délicatesse. Il est certain que ces deux vases ont été faits avec soin. L'exécution des deux lécythes d'Athènes (pl. II et III) est beaucoup plus inégale. Il y a quelque gaucherie dans la pose symétrique des deux assistants qui regardent la Déposition du mort ; le buste et les bras du défunt sont démesurément longs, les jambes grêles et sans proportion avec le corps ; l'incorrection est encore plus sensible et presque ridicule dans la courbe des bras du génie placé à gauche. Mais il y a dans les contours des figures une netteté et une finesse de traits qui rachètent presque ces défauts. De même, dans l'autre vase, malgré le dessin assez naïf du Charon et de sa barque, on sent, dans l'esquisse de l'Hermès et dans la pose de l'éphèbe, une souplesse et une sûreté de pinceau qui sont d'un véritable artiste.

D'une façon générale, on peut remarquer que le progrès réalisé par la technique du dessin consiste dans la substitution des lignes onduleuses aux traits presque rectilignes qu'affectionnaient les peintres de vases à figures noires. Il est dans la nature d'un art primitif, qui tâtonne et s'essaye, de chercher à ramener les contours du corps humain à des lignes géométriques, à rendre les courbes par une suite de petites droites, inclinées les unes sur les autres, à réduire toutes les surfaces à des plans. En s'affranchissant de ces procédés mesquins, en abordant hardiment la reproduction fidèle des courbes multiples et sinueuses dont se compose la figure humaine, l'art grec a franchi la distance qui sépare

l'imitation maladroite de la perception esthétique et, du même coup, il a conquis la grâce, cette perfection suprême de l'art. Elle réside, en effet, dans ces ondulations flexibles du dessin, dans ces lignes souples et gracieuses que les grands artistes de la Renaissance appelaient « serpentines » et que Léonard de Vinci qualifiait de « mouvements divins (1). » Tout le mérite des peintres de lécythes blancs est d'avoir compris en quoi consistait ce charme du dessin et de l'avoir fixé dans leurs esquisses rapides.

On s'étonnera peut-être de voir les figures uniformément jeunes. A peine, sur un ou deux lécythes, quelques traits imperceptibles permettent-ils de supposer que le peintre a voulu indiquer chez une femme un âge un peu plus mûr (2). Chez les hommes, la variété est plus sensible, depuis le jeune éphèbe, que son précepteur accompagne, jusqu'au guerrier barbu appuyé sur sa lance; même la vieillesse avancée est, à ma connaissance, rendue sur trois lécythes avec beaucoup de précision (3). Mais ce sont là des exceptions tout à fait rares, et il n'en est pas moins vrai qu'un type uniforme a été adopté. La figure qui revient constamment sous le pinceau de l'artiste, c'est l'éphèbe ou la jeune fille. On peut en donner deux raisons. La première est d'ordre logique : c'est qu'il est plus commun de voir les enfants réunis auprès du tombeau de leurs parents qu'un père en cheveux blancs se lamenter sur la tombe de son fils. Toutefois cette raison ne suffit pas ; car, dans la réalité, il n'y a pas que les enfants du défunt qui viennent lui rendre hommage et tous les âges pourraient être représentés parmi les assistants. C'est donc aussi par une raison de goût que l'artiste écarte de ses représentations l'aspect de la vieillesse.

Un des caractères de l'art grec à cette époque est, en effet, de parer ses créations d'une beauté jeune et idéale. Aristote disait que Polygnote aimait à peindre les hommes plus beaux qu'ils ne sont (4). L'œuvre qui servit de canon aux statuaires est le fameux Doryphore de Polyclète, le type de l'éphèbe à cet âge indécis qui flotte entre l'enfance et la virilité, suivant l'expression concise et

(1) Voir les réflexions de M. Ravaisson sur l'art du dessin dans son *Extrait du Dictionnaire pédagogique*, p. 6-10.

(2) M. Collignon (*Catalogue*, n° 666) désigne sous le nom de jeune fille une femme tenant une boîte. Sur l'original, la figure paraît plus âgée.

(3) Benndorf, *Gr. u. Sicil. Vasenb.*, taf. 21, 2. Rayet, *Catalogue de la Collection d'antiquités*, n° 145. *Appendice*, n° 62.

(4) Aristote, *Poétique*, 2 : « Πολύγνωτος μὲν γὰρ κρείττους, Παύσων δὲ χείρους, Διονύσιος δὲ ὁμοίους εἴκαζεν. »

gracieuse de Pline : « Doryphorum viriliter puerum fecit (1). » Le même artiste, au dire de Quintilien, évita toujours de représenter un âge plus avancé : « Nihil ausus ultra leves genas (2). » Enfin, l'école de Phidias prend place avec un chef-d'œuvre parmi les monuments qui retracent la beauté des formes juvéniles : c'est la fête des Panathénées, avec le défilé rapide des chars et des cavaliers lancés au galop, avec les lentes processions des sacrificateurs, des canéphores et des musiciens. C'est l'âge où l'étude du corps jeune et vigoureux est le sujet favori des artistes, où les figures d'athlètes et d'éphèbes sont le plus en honneur (3). Platon, dans un de ses Dialogues, exprime avec charme l'expression naïve que produisait sur ses contemporains la vue de la beauté jeune : c'est le portrait de Charmide entrant dans la salle du gymnase où se trouve Socrate.

« Il me parut admirable par la taille et par la beauté. Tout le
» monde fut frappé et troublé lorsqu'il entra... Qu'il fît cette im-
» pression sur nous autres hommes, cela était moins étonnant;
» mais je remarquai que, parmi les enfants aussi, personne ne
» regardait autre part, pas même les plus petits, et que tous le
» contemplaient comme une statue (4). »

C'est à ce goût général, à cette passion du beau qu'obéit la peinture de lécythes blancs, en donnant à ses personnages l'âge de l'éphèbe ou de la jeune fille. Parmi les vases qui révèlent la main d'un véritable artiste, comme le lécythe de Salamine ou celui de la collection Pourtalès (5), on peut voir avec quelle délicatesse de touche le pinceau du peintre a caressé les contours purs et gracieux de ces formes juvéniles. Ces peintures peuvent se mettre en regard des plus beaux reliefs du Céramique, qui, eux aussi, adoucissent des scènes mélancoliques de deuil par le charme de la jeunesse et de la beauté répandue sur les personnages (6).

La même préoccupation artistique a fait donner aux divinités funèbres une physionomie particulière. A l'origine, nous avons vu que Thanatos et Hypnos ont l'aspect de guerriers armés, le

(1) Pline, *N. H.*, 34, 55.
(2) Quintilien, *Inst. Orat.*, 12, 10, 7.
(3) O. Müller, *Manuel d'Archéologie*, I, 124.
(4) Platon, *Charmid.*, 3, p. 154, C : « καὶ τότε ἐκεῖνος ἐμοὶ θαυμαστὸς ἐφάνη τό τε μέγεθος καὶ τὸ κάλλος... καὶ τὸ μὲν ἡμέτερον τὸ τῶν ἀνδρῶν ἧττον θαυμαστὸν ἦ, ἀλλ'ἐγὼ καὶ τοῖς παισὶ πρόσεσχον τὸν νοῦν, ὡς οὐδεὶς ἄλλοσ'ἔβλεπεν αὐτῶν, οὐδ'ὅστις σμικρότατος ἦν, ἀλλὰ πάντες ὥσπερ ἄγαλμα ἐθεῶντο αὐτόν. »
(5) Benndorf, *Gr. u. Sicil. Vasenb.*, taf. 25, 26.
(6) V. en particulier le bas-relief d'Hégéso.

casque en tête, la cuirasse au corps, les cnémides aux jambes; l'équipement guerrier disparaît déjà sur un vase à figures rouges (1); enfin, sur les lécythes blancs, ils ont pris l'aspect de deux divinités bienfaisantes et douces. La beauté de leurs traits, leur physionomie pensive et recueillie, leurs mouvements pleins de lenteur, l'aspect du mort endormi, tout donne au tableau une sérénité mélancolique qui atteint à l'effet le plus puissant dans un des lécythes du Varvakéion et dans le vase de Berlin (2). Telle a été la conception profondément religieuse et artistique des Grecs : faire la mort douce envers les hommes, lui donner la forme de visions ailées qui, à l'heure marquée par le destin, endorment le corps du dernier sommeil et, l'emportant dans leurs bras, vont le déposer avec précaution près du tombeau.

On comprend encore mieux, d'après les représentations d'Hermès Psychopompe, combien l'art grec, à cette époque, a un goût prononcé pour la beauté jeune. Deux lécythes montrent Hermès sous les traits d'un homme barbu, d'un âge mûr. L'Hermès barbu est, en effet, un type bien connu dans les œuvres de l'art archaïque. Dans les vases à figures noires, en particulier, il n'y a guère d'exceptions à cette règle, sauf sur une amphore qui représente Hermès en compagnie de sa mère Maïa, c'est-à-dire dans un âge encore tendre (3), et sur quelques autres vases qui sont visiblement les produits d'un art archaïsant, et non très ancien (4). Partout ailleurs Hermès a la barbe courte et pointue, le σφηνοπώγων, qu'on lui voit aussi sur les bas-reliefs et les statues archaïques (5). Même les vases à figures rouges offrent des exemples nombreux de l'Hermès barbu et, dans ce cas, le style des peintures dénote un art encore voisin du cinquième siècle (6). Il

(1) Robert, *Thanatos*, S. 8-9, 16-18.

(2) Dumont, *Gaz. des B.-Arts*, 1874, p. 132. Robert, *Thanatos*, taf. 1.

(3) *Élite céramographique*, III, pl. 85. Lenormant, *Collection Dutuit*, pl. 16.

(4) Gerhard, *Auserles. Vasenb.*, taf. 170, 1. *Élite céramographique*, I, pl. 66; III, pl. 77, 93, 97.

(5) Voir par exemple l'Hermès Talleyrand du Louvre (Clarac, *Mus. sculpt.*, pl. 1086, n° 2722a. Frœhner, *Notice*, n° 186), le relief de Thasos (Miller, *Rev. archéolog.*, 1865, II, pl. 24, 25. Frœhner, *Notice*, nos 9, 10, 11), l'Hermès Criophore d'Athènes (*Arch. Zeitung*. 1864, taf. 187), le vase Borghèse (Clarac, *Mus. sculpt.*, pl. 126-130, nos 117, 118. Müller-Wieseler, *Denkmäler d. alt. Kunst*, taf. 48, n° 602), etc.

(6) Tischbein, *Recueil de gravures*, III, pl. 51. R. Rochette, *Monum. inéd*. p. 212, pl. 40. Dubois-Maisonneuve, *Introduct. à la peint.*, I, pl. 70. Gerhard, *Auserles. Vasenb.*, taf. 7, 50, 146, 148, 174, 200, 239; *Trinkschal.*, taf. 6, 7, 10,

n'est donc pas étonnant de voir ce même type reproduit sur des lécythes blancs (1). Mais dans la première moitié du quatrième siècle un changement important se produit. C'est l'époque où les exercices gymniques sont le plus en honneur ; la plastique produit un nombre considérable de statues d'athlètes, de coureurs, de combattants (2). Hermès, qui préside aux jeux du gymnase, prend alors lui-même les traits de l'éphèbe exercé aux jeux : c'est le divin coureur, le type idéal du lutteur agile et vigoureux. Toutes ces qualités se résument dans le chef-d'œuvre de Praxitèle, récemment découvert à Olympie (3) : le visage a la grâce mutine et souriante de l'adolescence; le torse, large et musculeux, paraît développé par l'exercice comme celui d'un homme fait; les jambes ont une finesse qui pourrait paraître exagérée, si l'on n'y voyait l'indice de la qualité essentielle du coureur. Avec l'école de Praxitèle le type nouveau d'Hermès est définitivement constitué (4).

L'industrie des vases peints adopta naturellement les changements introduits dans la plastique. Sur les vases à figures rouges qui ne sont pas antérieurs au quatrième siècle, Hermès apparaît sous les traits d'un éphèbe imberbe, coiffé du pétase, tenant en main le caducée, les talonnières ailées aux pieds (5); quelquefois les ailes sont placées au pétase (6). Sur les lécythes blancs, malgré le petit nombre des représentations d'Hermès Psychopompe, on saisit aussi cette transformation, car, sur le vase rapporté par M. Choiseul-Gouffier, Hermès imberbe a perdu le type archaïque qu'il a encore sur les deux autres lécythes (7).

11. *Élite céramograph.*, I, pl. 76 ; III, pl. 73, 74, 76, 89, 94, 100. *Gaz. archéologique*, I, pl. 15. Collignon, *Catalogue*, n° 596, etc.

(1) Hermès barbu se trouve encore sur un vase d'une fabrique analogue à celle des lécythes. C'est une pyxis à fond blanc qui représente Persée tuant Méduse avec l'aide d'Hermès; M. Dumont l'attribue au commencement du quatrième siècle (*Monuments grecs*, 1878, pl. 2, p. 15).

(2) Socrate, entrant chez le statuaire Cliton, le trouve en train de faire des coureurs, des lutteurs, des pugiles, des pancratiastes (Xénophon, *Mém.*, III, 10).

(3) *Ausgrabungen zu Olympia*, III, taf. 6-9.

(4) Comparer aussi la statue du Louvre dite Jason (Clarac, *Mus. sculpt.*, pl. 309, n° 2046. Frœhner, *Notice de la sculpt. ant.*, n° 183), la statue dite Antinoüs du Belvédère (*Mus. Pio Clementino*, I, tav. 7. Clarac, *Mus. sculpt.*, pl. 166).

(5) *Élite céramographique*, III, pl. 63. *Monumenti inedit.*, II, tav. 49; VIII, tav. 9.

(6) Gerhard, *Vas. étrus. et camp.*, taf. 8. Millingen, *Peint. de vases grecs*, pl. 27. *Élite céramograph.*, III, pl. 72, etc.

(7) Dubois-Maisonneuve, *Introd. à la peint.*, pl. 24, 3. V. ci-dessus, p. 34, 1°.

Un changement analogue s'est produit dans le type de Charon. Nous avons vu dans Pausanias que Polygnote lui avait donné l'aspect d'un vieillard (1). Les peintres de lécythes ont adouci ce trait en faisant du nocher un homme mûr, dans la force de l'âge. Nous ne savons pas quelle expression de visage Polygnote lui avait donné, mais sur les lécythes blancs nous constatons que la figure de Charon est en général calme et pensive. Si parfois on lui donne des traits un peu rudes et communs, une barbe inculte, un regard farouche (2), c'est une façon discrète d'indiquer ce que les poètes ont dépeint avec une réalité plus saisissante. Quand l'Alceste d'Euripide, en proie aux visions funèbres, s'épouvante et s'écrie à la vue du nocher qui l'appelle, c'est sans doute l'image d'une divinité effrayante que le poète évoquait dans l'imagination des spectateurs (3). Mais est-il besoin de rappeler ici que la poésie a le pouvoir de peindre l'horrible sans choquer l'esprit, tandis que l'art figuré perd toute beauté dans une pareille entreprise? Par une simple raison de goût, n'est-ce pas une délicatesse de l'artiste grec que d'avoir ennobli et adouci les traits du nocher infernal, au lieu d'en faire un épouvantail? Pour établir la supériorité de l'invention artistique des Grecs, il suffirait de faire la comparaison sur ce point avec l'art étrusque, qui a fait de Charon un être sauvage et hideux, à longues oreilles, à large bouche, la tête armée de cornes (4), assez semblable à la figure sous laquelle l'imagination des modernes s'est figuré Satan (5). Combien l'art grec a été supérieur dans sa conception à l'art étrusque et à l'art chrétien (6)!

(1) V. le texte, p. 110, 111, note 1.

(2) V. p. 35, 36, n°s 2, 7, 12.

(3) Euripide, *Alceste*, v. 259 et suiv.

(4) V. p. 45, 46.

(5) On a remarqué que Michel-Ange, dans son tableau du *Jugement dernier* à la chapelle Sixtine, avait introduit le nocher des enfers sous une forme beaucoup plus semblable au Charon étrusque qu'au Charon grec. C'est que l'art chrétien, comme l'art étrusque, a cherché dans cette peinture à effrayer l'imagination : l'art grec ne cherche qu'à la rassurer. V. Dennis, *The Cities and Cemeteries of Etruria*, II, p. 193.

(6) L'art grec, au quatrième siècle, a toujours cherché à adoucir le type des êtres fabuleux qui dans les légendes populaires avaient un caractère terrible ou repoussant. M. Dumont a signalé ce progrès dans les représentations de Méduse, qui apparaît d'abord sous les traits d'une figure monstrueuse, tirant la langue, au nez camard, au front bas, et qui devient plus tard, après des changements progressifs, un masque régulier et noble (*Monuments grecs*, 1878, p. 22-23). V. aussi quelques réflexions de M. Milchhœfer sur le type de Pan dans les monuments de la belle époque. *Mitth. d. deut. Inst.*, V, p. 209.

La même répugnance à traduire la laideur a guidé les peintres attiques dans la représentation de la mort. Quatorze lécythes nous font voir le cadavre lui-même étendu sur le lit funèbre ou déposé au pied du tombeau. Aucune impression pénible ne se dégage pourtant de ce spectacle funèbre ; il semble, au contraire, qu'un charme plus pénétrant de mélancolie soit répandu sur ces scènes où la mort et ses hideux effets se dérobent sous le voile d'un tranquille sommeil. On remarquera peut-être sur deux peintures (1) une certaine contraction dans les mains et dans les pieds du cadavre, comme si le peintre avait voulu reproduire plus nettement la réalité. Mais la sérénité calme du visage n'en est pas troublée. Qu'on s'arrête en particulier à regarder le lécythe du Varvakéion publié par M. Dumont (2) ou le lécythe de Berlin étudié par M. Robert (3) : je n'hésite pas à y voir une des formes les plus pures et les plus idéales dont l'art ait jamais su parer la réalité lugubre de la mort.

Enfin, nous ne pensons pas exagérer l'importance de ces peintures de vases, en rappelant que les renseignements peu nombreux de l'histoire sur l'emploi de la polychromie dans les tableaux anciens trouvent là un complément précieux. Un procédé tout matériel amène d'abord la comparaison entre les tableaux à fresque ou sur bois et ces vases peints ; c'est l'application des couleurs sur un fond blanc. Sur les parois d'un mur de pierre, de marbre ou de stuc, le fond blanc est la matière fournie naturellement au peintre; c'est aussi la couleur la plus propre à faire ressortir les couleurs. Aussi voyons-nous que lorsqu'on peignait sur bois, on enduisait la tablette (πίναξ, πινάκιον) d'un enduit blanc (λεύκωμα) sur lequel les couleurs étaient ensuite placées (4). La peinture à l'encaustique, qui consiste à délayer les couleurs avec de la cire fondue et à les appliquer à chaud, n'était en somme qu'un procédé artificiel pour obtenir la cuisson et par suite l'adhérence de la couleur avec le fond ; le principe est le même que pour les vases, et les peintres, en plaçant l'enduit blanc sur les lécythes, n'ont fait qu'user d'un procédé usité dans la grande peinture (5). La différence est que les vases n'ont pas besoin d'une

(1) Voir notre pl. II et Robert, *Thanatos*, taf. 2.

(2) *Gaz. des Beaux-Arts*, 1874, I, p. 132.

(3) *Thanatos*, taf. 1.

(4) Hésychius, s. v. πινάκιον. Diogène de Laërce, VI, 89. Athénagoras, *Legat. pr. Christ.*, §. 14, p. 59 : « γραφικῆς δὲ καὶ Κράτωνος ἐν πίνακι λελευκωμένῳ. » V. les observations de M. Bœttiger, *Archäol. der Malerei*, S. 136, 152.

(5) M. Benndorf pense aussi que la méthode d'appliquer des couleurs sur un

peinture à l'encaustique, parce qu'ils peuvent être facilement transportés et placés dans un four où la pâte, l'enduit et les couleurs cuisent ensemble.

Tout ce que nous savons sur l'art de la peinture au cinquième siècle, sur les œuvres de Polygnote, de Micon, d'Aglaophon ou de Panainos, nous montre que le dessin était alors l'élément essentiel dans un tableau. Les Romains, habitués au coloris vif et varié, plein de nuances et d'ombres, de l'École alexandrine (1), voyaient dans l'emploi très discret de la polychromie une marque d'archaïsme; mais ils reconnaissaient que la perfection du dessin donnait un grand charme aux peintures anciennes (2). Cicéron dit, en effet, que Polygnote, et même Zeuxis et Timanthe, ne se servaient que de quatre couleurs (3). Ne sont-ce pas les quatre couleurs simples que nous voyons dominer dans les peintures de lécythes, le blanc, le noir, le rouge et le jaune? Rarement ce nombre est dépassé; même, dans beaucoup de lécythes, la peinture garde un aspect monochrome : la couleur rouge du contour sert également pour les teintes unies qui sont placées sur les vêtements ou sur la chevelure des personnages. C'est l'« unité de coloris » que Quintilien remarque également dans les œuvres de Polygnote et d'Aglaophon (4).

Un autre trait caractéristique de la peinture au cinquième siècle est d'ignorer l'art de faire les ombres, de mettre en lumière les parties éclairées et de laisser apercevoir celles de l'arrière-plan, de donner ainsi plus de réalité et de vie aux figures, en un mot l'absence de clair-obscur. C'est seulement au quatrième siècle que ce progrès dut s'accomplir et Quintilien en attribue l'honneur à Zeuxis (5); plus tard ce fut un principe connu dans les

fond blanc est antérieure à la fabrication des lécythes blancs (*Gr. u. Sicil Vasenb.*, S. 26-27). Sur les terres-cuites on remarque le même procédé ; elles sont d'abord trempées dans un bain de céruse et peintes ensuite.

(1) V. les observations de M. Helbig, *Campan. Wandgemälde*, et de M. Boissier, *Revue des Deux-Mondes*, octobre 1879.

(2) Denys d'Halicarnasse, Ἰσαῖος, 4, p. 591 : « Ἐπεὶ δή τινες ἀρχαῖαι γραφαὶ χρώμασι μὲν εἰργασμέναι ἁπλῶς καὶ οὐδεμίαν ἐν τοῖς μίγμασιν ἔχουσαι ποικιλίαν, ἀκρίβεις δὲ ταῖς γραμμαῖς καὶ πολὺ τὸ χάριεν ἐν ταύταις ἔχουσαι. »

(3) Cicéron, *Brut.*, 18, 70 : « Similis in pictura ratio est, in qua Zeuxin et Polygnotum et Timanthem et eorum qui non sunt usi plus quam quattuor coloribus, formas et lineamenta laudamus.

(4) Quintilien, *Inst. Orat.*, XII, 10, 3 : « Clari pictores fuisse dicuntur Polygnotus atque Aglaophon, quorum simplex color tam sui studiosos adhuc habet... »

(5) *Inst. Orat.*, XII, 10, 4 : « Zeuxis atque Parrhasius... quorum prior lumi-

écoles de peinture, et Nicias d'Athènes s'y montra fort habile (1). Les peintures de lécythes blancs ne donnent-elles pas exactement l'idée de ce qu'étaient les teintes unies, placées sans ombre, laissant aux traits du dessin tout le soin d'indiquer les rondeurs du corps ou les plis des vêtements?

En somme, si l'on veut se représenter ce que pouvait être, dans la Lesché de Delphes, l'épisode de Charon peint par Polygnote, je pense qu'il n'est pas trop hardi de présumer que le même sujet sur les lécythes blancs doit en donner une image assez fidèle. Tout le charme résidait sans doute dans la finesse et la pureté des contours se détachant sur la blancheur du fond et rehaussés par un petit nombre de teintes plates et unies.

num umbrarumque invenisse rationem, secundus examinasse subtilius lineas traditur. »

(1) Pline, *H. N.* XXXV, 130 : « Lumen et umbras custodiit atque ut eminerent e tabulis picturæ maxume curavit. »

CHAPITRE X.

CONCLUSION.

Les lécythes blancs sont à la fois des objets de commerce et des œuvres d'art; ce double caractère explique les imperfections et les qualités des peintures qui les décorent. Les unes tiennent aux conditions matérielles de la fabrication, au besoin de production abondante et rapide; les autres sont dues à l'influence de l'art libre, qui inspire les œuvres industrielles de la même époque, et à la pureté du goût attique.

La rapidité d'exécution explique le dessin négligé et hâtif qu'on remarque sur un grand nombre de ces vases. De l'imitation directe ou éloignée d'un modèle résulte une composition à peu près uniforme; la nécessité de satisfaire à un public nombreux impose au sujet un caractère tout impersonnel. Enfin l'étendue restreinte du champ du vase empêche le développement libre d'une grande composition. Toutefois, grâce à la liberté qui est laissée à l'artiste, les œuvres soignées nous offrent un arrangement heureux et varié des détails, une composition adroite qui, sans user d'une symétrie très apparente, groupe les personnages dans un tout harmonieux; elles donnent aux types des figures, aux costumes et aux attitudes un aspect de réalité expressive qui paraît rendre fidèlement la physionomie de la société athénienne du cinquième et du quatrième siècle; elles révèlent le goût passionné de l'art contemporain pour la représentation de la beauté jeune chez les hommes et chez les dieux, le soin qu'il a d'idéaliser toutes les formes laides ou brutales; elles montrent enfin dans quelle mesure discrète la peinture ancienne faisait usage de la polychromie et comment elle donnait au dessin une place prépondérante.

Par cette double nature, les lécythes blancs se placent au-dessus des produits ordinaires de la céramiqne. Oserons-nous dire qu'ils

semblent parfois avoir égalé les œuvres de la grande peinture? Isocrate demandait si l'on oserait jamais traiter Phidias de coroplaste ou comparer l'art de Zeuxis et de Parrhasius avec l'art d'un peintre d'ex-voto (1). Il y aurait, en effet, témérité à vouloir pousser la comparaison trop loin entre les chefs-d'œuvre de l'ancienne peinture et ces esquisses légères dont la valeur vénale ne dépassait sans doute pas quelques oboles. J'ai tâché de ne point oublier cette différence, en insistant sur les conditions industrielles où s'est développée la peinture de lécythes; mais il m'a paru juste de faire ressortir les qualités artistiques qu'on y découvre pour montrer jusqu'à quel point, à cette époque florissante de l'art, les principes de l'esthétique la plus délicate étaient connus par de simples ouvriers et quelle adresse prodigieuse de main décèle l'exécution de quelques-unes de ces peintures. Le lécythe Pourtalès et le lécythe de Salamine sont justement célèbres à ce titre (2). On peut y joindre la Toilette funèbre sur un vase d'Athènes et la Déposition au tombeau sur un vase de Berlin (3). Ces quatre peintures traduisent, avec une rare perfection de forme et de composition, les sentiments émus du génie antique en face de la mort : le désespoir violent ou la résignation mélancolique des parents réunis autour du tombeau; le repos suprême du corps doucement endormi dans les bras du Destin; enfin la dignité sereine de l'âme immortelle, recevant les pieux hommages des survivants.

Comment, en somme, apprécier dans l'histoire de l'art grec le rôle des peintres de lécythes blancs? Sont-ce des artistes ou de simples ouvriers? L'embarras que nous éprouvons à leur donner le nom qui leur convienne, sans exagérer ni diminuer leur mérite, prouve que leur caractère est complexe et sans analogie avec celui des diverses industries des temps modernes. Aujourd'hui, ce que nous appelons l'art industriel exige la coopération de deux classes distinctes d'individus : des artistes qui inventent, composent et dessinent des modèles, et, après eux, des ouvriers qui reproduisent, sans y rien changer, le plus souvent à l'aide de procédés mécaniques, les formes qu'on leur met sous les yeux. Chez

(1) Isocrate, Περὶ ἀντιδ., 2 : « Ὥσπερ ἂν εἴ τις Φειδίαν... τολμῴη καλεῖν κορόπλαθον, ἢ Ζεύξιδα καὶ Παῤῥάσιον τὴν αὐτὴν ἔχειν τέχνην φαίη τοῖς τὰ πινάκια γράφουσιν. »

(2) Benndorf, *Gr. u. Sicil. Vasenb.*, taf. 25, 26.

(3) Dumont, *Gaz. des B.-Arts*, 1874, I, p. 128; *Céramiques de la Grèce propre*, pl. 25, 26. Robert, *Thanatos*, taf. 1.

les Grecs, un seul homme suffit; il est à la fois artiste et ouvrier. Il utilise des types et des modèles connus ; mais il les interprète et les traduit à sa manière. Il songe d'abord à la composition du sujet ; il cherche à y introduire la variété, il ajoute de nouveaux personnages, il en retranche, il change les accessoires. Ensuite, passant à l'exécution, il ne compte que sur lui-même et n'a de ressource que dans sa propre dextérité de main.

Cette simple observation suffit à mettre en lumière la supériorité de l'éducation artistique du peuple grec et, en particulier, de la race attique. Ce qui atteste chez elle un génie particulier pour l'étude des arts, ce n'est pas seulement l'étonnante floraison de statuaires et de peintres célèbres qu'elle produisit pendant de longs siècles ; mais c'est que le peuple lui-même était tout pénétré de ce goût du beau et que le développement des facultés artistiques était chez lui chose naturelle. L'étude et la pratique des beaux-arts n'était pas réservée, comme chez nous, à une sorte d'aristocratie intellectuelle; elle était à la portée de tous, et c'était dans tous les genres, dans les plus humbles comme dans les plus élevés, une éclosion spontanée d'œuvres fortes ou gracieuses, toujours empreintes de cette sobriété et de cette justesse d'expression qui font le charme exquis de l'art attique. La délicatesse de main n'est pas moins sensible sur un beau vase peint, comme le lécythe Pourtalès, que sur l'admirable relief du temple de la Niké Aptère, qu'on appelle la Victoire rattachant sa sandale. C'était l'avis d'un de nos grands peintres modernes, Ingres, qui faisait du dessin la qualité suprême de son art ; il professait une admiration sans égale pour les vases peints de l'antiquité, disant qu'un artiste consciencieux atteindrait avec peine à la pureté de trait qu'on remarque dans ces esquisses faites à main levée par de simples artisans.

La valeur artistique n'est pas la seule à considérer dans ce genre de céramique. Il est certain que, par la nécessité même de s'inspirer des œuvres contemporaines, les peintres de lécythes blancs nous donnent des renseignements précieux sur la peinture du cinquième et du quatrième siècle, et j'ai montré comment dans chacun des sujets qui reviennent habituellement sur ces vases, on retrouve les formes d'une composition plus ancienne, créée par l'imagination d'un véritable artiste. Nous sommes souvent trop heureux de connaître, par une médiocre réplique de marbre, par une simple terre-cuite, ou même par une pierre gravée, les chefs-d'œuvre perdus de la plastique ancienne; ici nous possédons de véritables tableaux, dont les traits et le coloris suffisent à faire

revivre devant nos yeux une image assez fidèle de la grande peinture. On a déjà retrouvé, sur quelques vases à figures rouges, des reproductions d'œuvres perdues de la plastique, comme le Diadumène de Polyclète, le Doryphore du même sculpteur, le Marsyas de Myron (1). Il n'est pas moins intéressant de reconnaître, sur quelques lécythes blancs, une imitation probable de la barque de Charon, représentée par Polygnote dans la Lesché de Delphes. Ajoutons que la statuaire nous a du moins laissé un assez grand nombre d'importants morceaux, tandis qu'il ne reste absolument rien des chefs-d'œuvre des peintres. Nous sommes donc doublement heureux de pouvoir saisir ici le style et même les procédés dont usaient ces maîtres anciens; nous comprenons les imperfections de leur technique, l'heureux parti qu'ils ont tiré de modiques ressources; nous admirons avant tout la pureté exquise et la simplicité de leur exécution. Si les compositions originales ont à jamais disparu pour nous, le génie attique est vivant encore dans ces peintures; tout y est empreint de cette sobre élégance, de cette finesse dont il a marqué toutes ses œuvres, en littérature comme en art; c'est pourquoi le rhéteur Denys d'Halicarnasse (2), voulant caractériser l'atticisme de Lysias, ne trouvait pas mieux que de le comparer à ces peintures anciennes, qui manquent des ressources d'une technique avancée et offrent peu de variété dans les couleurs, mais qui charment cependant par la correction irréprochable du dessin et l'inimitable pureté des contours.

(1) Lenormant, *Muséon*, 1882, p. 344.

(2) Denys d'Halicarnasse, Ἰσαῖος, 4. V. plus haut, p. 131, note 2, la citation : « ... τούτων μὲν δὴ ταῖς ἀρχαιοτέραις ἔοικεν ὁ Λυσίας κατὰ τὴν ἁπλότητα καὶ τὴν χάριν. »



APPENDICE

APPENDICE

DESCRIPTION DE LÉCYTHES INÉDITS

Musée National d'Athènes (Patissia).

1 (sans numéro). — Hauteur, 0,11. *Goulot brisé.*

On distingue un tumulus arrondi sur trois degrés.

2 (nº 332). — H., 0,18. *Goulot brisé.*

Stèle avec traces de palmette. A gauche, une femme penchée vers la stèle lève les deux bras en l'air, comme si elle parlait au tombeau.

3 (nº 336). — H., 0,16.

On distingue une stèle arrondie en haut et un tumulus placé derrière.

4 (sans numéro). — H., 0,18. *Goulot brisé.*

Tumulus arrondi sur un degré. Une femme dépose dessus une bandelette.

5 (sans numéro). — H., 0,20. *Goulot brisé.*

Stèle large à fronton. On ne distingue que la chevelure de deux personnages à droite et à gauche.

6 (sans numéro). — H., 0,16. *Goulot brisé.*

Stèle arrondie et tumulus placé derrière. Une femme porte la main droite à sa tête.

7 (sans numéro). — H., 0,18.

Stèle posée sur trois degrés. A droite, une femme apporte un lécythe.

8 (sans numéro). — H., 0,28.

Stèle à palmette posée sur deux degrés. A gauche, une femme abaisse la main. A droite, une femme vêtue d'un himation rouge apporte une corbeille et un vase. Travail assez soigné. Trait rouge.

9 (sans numéro). — H., 0,23.

Stèle à deux degrés. Une femme assise sur les degrés tient dans ses mains une couronne.

10 (sans numéro). — H., 0,13. *Goulot brisé.*

On distingue un tumulus arrondi sur un degré. Trait noirâtre.

11 (sans numéro). — H., 0,17. *Goulot brisé.*

Stèle indistincte. A gauche, un homme drapé dans un himation bleu.

12 (sans numéro). — H., 0,13. *Goulot brisé.*

Tumulus de forme pyramidale sur deux degrés. A gauche, une femme drapée se tient debout.

13 (sans numéro). -- H., 0,26.

Stèle à petit fronton triangulaire sur deux degrés. A droite, un éphèbe demi-nu avec chlamyde jetée sur l'épaule gauche. A gauche, on distingue le bas d'un personnage drapé. Travail assez soigné. Trait brun.

14 (nº 307). — H., 0,35.

Stèle large sur un degré, avec palmette entourée de feuillage, ornée de bandelettes verdâtres et de couronnes. A droite, un éphèbe à demi drapé s'appuie de la main droite sur un bâton. Traces de couleur verte sur son vêtement. A gauche, une femme assise sur un siège, les bras serrés dans son himation. Travail assez soigné. Trait rouge.

15 (nº 311). — H., 0,13.

Tumulus arrondi. A droite, un homme barbu, drapé dans un himation rouge, s'avance vers le tombeau.

16 (sans numéro). — H., 0,30.

Stèle large avec corniche et rangée d'oves peints. Sur le sommet, un lion couché, la gueule ouverte et soulevant la patte droite. Devant lui, à gauche, un éphèbe, avec pétase dans le dos, chlamyde et brodequins, tient deux lances, la pointe en bas. Le pied de la stèle est décoré de

feuillage. A droite, une femme coiffée d'un cécryphale apporte une corbeille. Dessin soigné, assez effacé. Trait rouge.

17 (sans numéro). — H. 0,24.

Stèle de forme pyramidale et tumulus placé derrière. A droite, un éphèbe drapé étend la main droite, la paume ouverte vers le tombeau. La main gauche est tendue de l'autre côté.

18 (sans numéro). — H., 0,31.

Stèle large et couronnée de feuillage sur un degré, ornée de bandelettes. A droite, un éphèbe drapé dans un himation rouge abaisse la main droite. A gauche, une femme apporte une corbeille. Dessin assez soigné. Trait noirâtre.

19 (sans numéro). — H., 0,32. *Goulot brisé.*

Stèle à fronton, denticules et rangée d'oves peints, sur deux degrés. A droite, un éphèbe drapé dans un himation rouge, appuyé sur deux lances, abaisse de la main droite une couronne. A gauche, une femme apporte une corbeille. Dessin soigné. Trait rouge.

20 (sans numéro). — H., 0,23.

Stèle indistincte. Un éphèbe à demi drapé s'avance en tenant en main deux fruits (?). Dessin assez soigné, mais endommagé.

21 (sans numéro). — H., 0,16. *Goulot brisé.*

Niké (?) (la tête manque) avec deux grandes ailes vole vers la droite en portant de chaque main une phiale.

22 (sans numéro). — H., 0,19.

Niké ailée vole vers la droite en portant une couronne vers une stèle dont on distingue un degré.

Musée du Ministère des cultes à Athènes (1).

23. — H., 0,32.

Stèle large, couronnée de feuilles d'acanthe, posée sur deux degrés.

(1) Tous ces lécythes portent la même marque : nº 584. πρ. γ. ε. 1868.

Un éphèbe, coiffé du piléus conique, étend la main droite vers le tombeau. Une femme, à gauche, apporte la corbeille. Travail assez soigné.

24. — H., 0,25.

Stèle de forme ovale, dépassant la hauteur des personnages, ornée de bandelettes. A gauche, une femme portant la corbeille dépose une bandelette sur le tombeau. A gauche encore, un éphèbe, enveloppé dans un himation rouge, met la main dans la corbeille pour y prendre une offrande. Travail commun.

25. — H., 0,30.

Stèle large à moulures et denticules, posée sur deux degrés. On aperçoit derrière, à droite, une tombe de forme quadrangulaire. A gauche, une femme assise abaisse la main gauche vers la stèle en joignant deux doigts. A droite, un éphèbe, appuyé sur un bâton, élève la main droite à la hauteur du visage. Travail assez soigné.

26. — H., 0,23.

Stèle large à moulures, posée sur deux degrés, ornée de bandelettes. On aperçoit à gauche une tombe de forme quadrangulaire. A gauche, un éphèbe à demi drapé dans un himation rouge s'appuie sur un bâton et abaisse les deux mains vers la stèle. A droite, une femme touche la stèle de la main droite et de la gauche apporte une couronne. Travail commun.

27. — H., 0,34.

Stèle à fronton et acrotères, posée sur deux degrés. On aperçoit à gauche une tombe de forme quadrangulaire. A gauche, un éphèbe à demi drapé dans un himation rouge s'appuie sur un bâton et abaisse la main gauche vers le tombeau. A droite, une femme élève la main à la hauteur du visage. Traces noirâtres sur le chiton de la femme. Travail assez soigné.

28. — H., 0,30.

Stèle large, couronnée de feuillage, posée sur deux degrés. On aperçoit, à droite, une tombe de forme quadrangulaire. A droite, une femme porte la main à la hauteur du visage. Elle est vêtue d'un himation noir et on aperçoit le rouge du chiton en-dessous. A gauche, un éphèbe demi drapé dans un himation rouge s'appuie sur un bâton et élève la main à la hauteur du visage. Travail assez soigné.

29. — H., 0,27. *Goulot brisé.*

Stèle large, couronnée de feuillage et posée sur deux degrés. On aper-

çoit à gauche une tombe de forme quadrangulaire. A gauche, un éphèbe à demi drapé dans un himation rouge s'appuie sur un bâton. A droite, une femme porte la main droite à la hauteur du visage et apporte une couronne de la main gauche. Elle est vêtue de trois tuniques, celle de dessus noire. Travail assez soigné.

30. — H., 0, 32.

Stèle large. On aperçoit à gauche une tombe de forme quadrangulaire. A gauche, un éphèbe à demi drapé dans un himation rouge s'appuie sur un bâton. A droite, une femme assise porte la main droite à la hauteur du visage et élève la main gauche au-dessus de sa tête. Traces de couleur noirâtre sur ses genoux. Travail assez soigné.

31. — H., 0,24.

Stèle large posée sur deux degrés. A gauche, on aperçoit une tombe de forme quadrangulaire. A gauche, un éphèbe à demi drapé dans un himation rouge s'appuie sur un bâton et abaisse la main gauche en joignant deux doigts. A droite, une femme drapée dans un himation jaune, qui laisse voir en-dessous un chiton rouge, élève la main droite à la hauteur du visage et apporte de la main gauche une couronne. Travail assez soigné.

32. — H., 0,26.

Stèle large, couronnée de feuillage, posée sur deux degrés. A gauche, une femme apporte une corbeille. A droite, un personnage, drapé dans un himation rouge, le pied droit sur une éminence, la main droite abaissée, la regarde. Travail commun.

33. — H., 0,26. *Goulot brisé.*

Stèle large à moulures, posée sur deux degrés. A droite, un homme assis, drapé dans un himation rouge, s'appuie de la main gauche sur un bâton. A gauche, une femme debout, avec traces d'himation noirâtre, s'appuie de la main gauche à la stèle et de la main droite élève un objet indistinct. Travail assez soigné.

34. — H., 0,25.

Stèle large et basse, couronnée de feuillage. On aperçoit derrière un tumulus arrondi, orné de bandelettes et dépassant la hauteur des personnages. A droite, un éphèbe enveloppé dans un himation rouge. A gauche, une femme apporte une corbeille. Travail commun.

35. — H., 0,36.

Stèle large, couronnée de feuillage ; les degrés ont disparu. Larges

bandelettes. A droite, un homme barbu, enveloppé dans un himation rouge, s'appuie sur un bâton. A gauche, une femme apporte une corbeille. Travail assez soigné.

36. — H. 0,24. *Goulot brisé.*

Dessin très effacé. On distingue une stèle large avec feuillage au pied, au milieu et au faîte.

37. — H., 0,33.

Stèle large, couronnée de feuillage, posée sur deux degrés. A droite, une femme tient de la main gauche un coffret et abaisse la main droite en joignant deux doigts. Elle est vêtue de trois tuniques, celle de dessus jaune. A gauche, un éphèbe à demi drapé dans un himation rouge, un pied sur le degré de la stèle, verse le contenu d'un alabastron sur la base. Travail soigné.

38. — H., 0,36.

Stèle large à denticules, couronnée de feuillage, posée sur deux degrés. A gauche, un homme assis, à demi drapé dans un himation rouge. A droite, une femme apporte une corbeille et abaisse la main droite vers le tombeau. Assez effacé.

39. — H., 0,36.

Stèle large, couronnée de feuillage, posée sur deux degrés. A droite, une femme apporte une corbeille et abaisse la main droite vers la stèle. A gauche, une femme debout, drapée dans un himation rouge.

40. — H., 0,33.

Stèle large à moulures, posée sur deux degrés. A droite, un éphèbe avec chlamyde jetée sur l'épaule gauche s'appuie de la main droite sur un bâton et du coude gauche sur une stèle basse à un degré. A gauche, une femme assise élève la main gauche à la hauteur du visage et s'appuie de la droite sur les degrés de la stèle. Dans le champ une couronne. Travail assez soigné.

41. — H., 0,21. *Goulot brisé.*

Stèle à palmette, posée sur deux degrés. Un éphèbe à demi drapé tend les deux mains vers le tombeau. Travail commun.

42. — H., 0,29. *Goulot brisé.*

Dessin effacé. On distingue une stèle large à fronton avec traces de

bleu. A droite une femme, avec chiton entièrement bleu, apporte une corbeille avec bandelettes rouges.

43. — H., 0,20. *Goulot brisé* (1).

Stèle à fronton et denticules. A gauche, une femme assise présente à la stèle une sorte de flabellum. A droite est peut-être un personnage effacé. Travail commun.

44. — H., 0,24.

Une femme debout, drapée dans un himation, tient dans ses mains un fruit (?). Elle porte sur la tête une corbeille avec bandelettes et offrandes. Travail commun. Trait jaune renforcé de brun.

45. — H., 0,23.

Nikè ailée, assise sur une éminence et tenant dans ses mains une couronne. Travail commun. Trait jaune renforcé de brun.

Musée de la Société archéologique d'Athènes (2) (*Varvakéion*).

46 (sans numéro). — H., 0,30.

Stèle à palmette et moulure ornée de denticules, posée sur deux degrés. Bandelettes. A gauche, une femme apporte une corbeille contenant des bandelettes et une couronne. A droite, un éphèbe, coiffé d'un pétase et vêtu d'un himation noir à bordure rouge, étend la main droite vers la stèle. Bandelettes dans le champ. Travail commun. Trait noirâtre.

47 (sans numéro). — H., 0,39.

Stèle à palmette, ornée d'une rangée d'oves. Bandelettes. Les degrés ont disparu. A gauche, un éphèbe, coiffé du pileus conique noué sous le menton et vêtu d'une tunique transparente à bordure violacée, tient de la main gauche deux lances. A droite, une femme drapée étend la main droite vers la stèle. Travail commun. Trait noirâtre.

(1) Les trois lécythes suivants ont la panse seule couverte d'un enduit blanc. Le dessus et le goulot sont rouges, avec des ornements en forme de languettes noires.

(2) Ces lécythes sont entrés au musée après la publication du *Catalogue des vases peints* de M. Collignon.

48 (sans numéro). — H., 0,42.

Stèle à palmette cachée dans le feuillage. Le pied est également orné de feuillage. Bandelettes. A droite, un personnage à demi effacé, drapé dans un himation rouge. A gauche, une femme porte la main à ses cheveux. Derrière elle, un siège ou un tombeau plus bas est indiqué. Travail assez soigné. Trait rouge.

49 (sans numéro). — H., 0,425.

Stèle effacée, couronnée de feuillage, posée sur deux degrés. A gauche, un éphèbe à demi nu est assis et présente un oiseau à la stèle. A droite, un éphèbe debout et coiffé du piléus conique abaisse la main droite vers la stèle et élève la main gauche en l'air comme s'il parlait. Travail lourd. Traits marqués et peut-être retouchés, rouge brun.

50 (n° 1342). — H., 0,26. *Goulot brisé.*

Stèle à palmette cachée dans le feuillage. Bandelettes. A gauche, une femme à demi effacée porte un tambourin. A droite, un personnage dont il ne reste plus que l'himation rouge et l'extrémité de lance ou de bâton. Travail commun.

51 (n° 1983). — H., 0,47.

Stèle large à palmette, couronnée de feuillage, posée sur deux degrés. Bandelettes de couleur brune. A droite, un éphèbe casqué et vêtu d'une tunique transparente s'appuie de la main gauche sur une lance, la pointe en haut, et étend la main droite vers la stèle. A gauche, une femme apporte une corbeille. Travail assez soigné. Trait brun rouge.

52 (n° 2024). — H., 0,25.

Stèle étroite à fronton triangulaire et rangée d'oves peints, posée sur deux degrés. A droite, une femme coiffée d'un cécryphale apporte une plémochoé et une corbeille. A gauche, un éphèbe drapé se tient debout. Travail assez soigné. Trait brun.

53 (n° 2038). — H., 0,30. *Goulot brisé.*

Stèle très effacée, couronnée de feuillage. Bandelettes violettes. A gauche, un éphèbe drapé dans un himation violet s'appuie sur deux lances. A droite, on distingue une femme apportant des bandelettes. Travail commun. Trait brun.

54 (n° 2039). — H., 0,21. *Goulot brisé* (1).

Stèle à fronton triangulaire, posée sur deux degrés. A droite, une

(1) Le dessus de la panse et le goulot sont rouges, avec des ornements en forme de languettes noires.

femme vêtue d'un himation violet étend la main droite vers la stèle et semble apporter une bandelette. Couronne et bandelette dans le champ. Travail médiocre. Trait brun jaunâtre.

Musée du Louvre.

55 (MNB, n° 440). — H., 0,49.

Stèle large, couronnée de feuillage, ornée de bandelettes violettes. A gauche, une femme assise tient des deux mains avancées un oiseau. A droite, une femme debout, avec une guirlande de feuillage passée autour du corps, étend la main droite. Travail ordinaire. Trait jaunâtre.

56 (MNB, n° 426). — H., 0,235.

Stèle à palmette simple, posée sur deux degrés. A gauche, une femme debout étend la main droite. A droite, un éphèbe, coiffé du pétase, vêtu d'une chlamyde, tient de la main droite une double lance. Travail assez fin. Trait rouge.

57 (MNB, n° 424). — H., 0,27.

Stèle à fronton, posée sur un degré. A gauche, un homme drapé dans un himation rouge tient en main une sorte d'éventail. A droite, une femme debout tient dans ses mains un objet enveloppé d'un voile. Travail assez fin. Trait rouge.

58 (MNB, n° 425). — H., 0,26.

Stèle à palmette simple, posée sur deux degrés. A gauche, une femme debout tient de la main gauche une corbeille contenant une plémochoé. A droite, dans le champ, un miroir suspendu; une femme debout étend les deux mains. Travail soigné, mais très effacé. Trait noir.

59 (MNB, n° 1730). — H., 0,29.

Stèle à palmette simple. A gauche, une femme tient de la main droite abaissée un coffret à anse et de la main gauche une corbeille contenant une plémochoé et un alabastron. A droite, une femme assise tient de la main droite un alabastron et de la main gauche une corbeille contenant une plémochoé. Travail soigné. Trait rouge. Un morceau de fer, provenant du tombeau où le lécythe a été trouvé, est resté collé contre la panse du vase.

60 (EO, n° 234). — H., 0,24.

Stèle à fronton, posée sur deux degrés. A gauehe, un homme drapé debout. A droite, une femme étend la main droite et porte de la main gauebe une eorbeille. Travail médioere. Trait noir et appuyé. Plusieurs parties sont effacées, d'autres ont été retouchées et renforeées maladroitement avec une pointe.

61 (LP, n° 2010). — H., 0,24.

Dessin très effaeé. On distingue une stèle. A gauehe, une femme drapée et, à droite, une femme à ehiton rouge, penchée vers la stèle. Travail médiocre. Trait jaunâtre.

62 (MNB, n° 804). — H., 0,285.

Stèle à palmette simple, posée sur trois degrés. A gauche, un homme barbu, âgé, enveloppé dans un himation rouge-brun, tient un bâton à la main et un éphèbe portant sa chlamyde sur le bras, le pétase dans le dos, ehaussé de brodequins, vêtu d'une eourte tunique, s'appuie sur une double lance et fait en se penehant le signe d'adoration. A gauehe, une femme tient de la main gauche une eorbeille eontenant une guirlande de feuillage et y prend de la main droite une bandelette rouge. Derrière elle, un εἴδωλον voltige dans le champ et l'on voit un second tombeau en forme de tumulus ovale, posé sur un degré, orné de bandelettes rouges. Travail soigné. Trait noir.

63 (MNB, n° 1147). — H., 0,25.

Seène d'exposition. La morte est étendue de droite à gauehe sur un lit orné de bandelettes rouges, la tête soutenue par un oreiller. A gauche, une eolonnette dorique indique l'intérieur d'une maison. Une femme drapée (le bas des vêtements a disparu et la silhouette du corps seule est restée) étend la main droite et porte l'autre à ses cheveux. A droite, derrière la morte, une femme enveloppée d'un himation rouge étend la main droite. Au-dessus du lit, dans le ehamp, un εἴδωλον voltige. Travail très fin. Trait noir.

64 (sans numéro). — H., 0,25.

Seène d'exposition. Voir la description, p. 13, 8° et la planche I.

65 (MNB, n° 613). — H., 0,30.

Stèle à palmette simple, posée sur un degré, ornée de bandelettes rouges; une bandelette bleue aecroehée dans le ehamp. A gauehe, une femme s'écarte du tombeau en tournant la tête vers lui et porte une

bandelette noire dans ses deux mains. A droite, une femme porte dans ses deux mains une corbeille contenant des bandelettes rouges. Travail ordinaire. Trait rouge.

66 (MNB, n° 3047). — H., 0,28.

Stèle à palmette posée sur deux degrés. A gauche, un éphèbe enveloppé dans un himation rouge-brun. A droite, une femme tenant de la main droite un grand alabastron et de la main gauche une corbeille qui contenait des bandelettes. Travail ordinaire, effacé en plusieurs parties. Trait rouge.

67 (MNB, n° 617). — H., 0,33.

Stèle large à palmette et à feuillage débordant, posée sur trois degrés. A gauche, un éphèbe, demi drapé dans un himation rouge, est assis sur une élévation de terrain ; il se penche et tient une guirlande de feuillage ; auprès de lui et au-dessus des bandelettes rouges. A droite, une femme drapée tient de la main droite une plémochoé et de la main gauche une corbeille contenant des fruits ; dans le champ deux bandelettes rouges. Travail assez soigné. Trait rouge.

68 (MNB, n° 616). — H., 0,335.

Stèle large à fronton, posée sur deux degrés, ornée de bandelettes rouges. A gauche, une femme, assise sur une élévation de terrain, arrondit le bras droit en arrière en tenant une sorte de tablette quadrangulaire attachée à une bandelette rouge; elle appuie la main gauche sur un coffret posé sur ses genoux. A droite, un éphèbe vêtu d'une tunique rouge, portant la chlamyde sur l'épaule, le pétase dans le dos, l'épée au côté, s'appuie sur une double lance et fait de la main droite un geste d'adoration ; dans le champ, une bandelette rouge. Travail assez soigné. Trait rouge.

69 (MNB, n° 623). — H., 0,25.

Tumulus orné d'une bandelette noire, posé sur un degré. A gauche, un éphèbe drapé, enveloppé dans un himation ; dans le champ, un εἴδωλον voltige. A droite, une femme étend la main droite et porte de la main gauche une corbeille. Travail très médiocre ; des parties effacées. Trait noir et appuyé.

70 (MNB, n° 618). — H. 0,32.

Stèle large à palmette et à feuillage débordant, posée sur trois degrés, ornée de bandelettes rouges; une bandelette rouge dans le champ. A gauche, une femme s'avance, portant de la main gauche abaissée un panier à anse rempli de fruits ; dans le champ une bandelette rouge. A

droite, un éphèbe est entièrement enveloppé dans un himation rouge; dans le champ, une guirlande et une bandelette rouge. Travail soigné. Trait rouge.

71 (MNB, n° 613). — H., 0,33.

Stèle large à fronton, posée sur deux degrés, ornée de bandelettes rouges; on aperçoit à droite une autre tombe plus basse, de forme quadrangulaire. A gauche, une femme s'avance et arrondit le bras droit en arrière, en portant une sorte de tablette attachée à une bandelette; elle étend la main gauche vers la stèle. A droite, un éphèbe vêtu d'une tunique rouge et d'une chlamyde, le pétase dans le dos, tient de la main gauche une double lance et arrondit le bras droit sur sa poitrine. Travail assez soigné. Trait rouge.

72 (MNB, n° 620). — H., 0,42.

Stèle mince à palmette et à feuillage débordant, ornée de bandelettes rouges, placée en avant d'un tumulus orné de bandelettes rouges; dans le champ, une bandelette violette. A gauche, une femme tient une plémochoé de la main droite et une bandelette de la main gauche abaissée. A droite, une femme, vêtue d'une tunique et à demi drapée dans un himation rouge, tient de la main droite abaissée un alabastron suspendu à un fil et de la main gauche une corbeille contenant une guirlande de feuillage et une bandelette rouge. Travail médiocre. Trait rouge et appuyé.

73 (MNB, n° 615). — H., 0,31.

Tumulus assez élevé, orné de bandelettes rouges, posé sur un degré; dans le champ, une bandelette rouge. A gauche, une femme étend la main droite et porte la main gauche à ses cheveux. A droite, une femme, la tête inclinée, vêtue d'un chiton rouge-brun, étend la main droite. Travail assez soigné; quelques parties effacées. Trait rouge.

74 (MNB, n° 612). — H., 0,33.

Stèle large à fronton, posée sur un degré. A gauche, des roseaux et des bandelettes dans le champ; un éphèbe, assis sur une élévation de terrain, portant la chlamyde, une cuirasse et des cnémides, tient de la main gauche une double lance. A droite, une femme vêtue d'un chiton noir, élève la main droite au-dessus de la stèle et tient de la main gauche une corbeille contenant un alabastron, des grenades et des bandelettes rouges. Travail assez soigné. Trait rouge.

75 (MNB, n° 622). — H., 0,29.

La barque de Charon. Voir la description p. 35, 5°. Travail ordinaire. Trait rouge.

76 (MNB, n° 621). — H., 0,285.

Stèle large à fronton, posée sur deux degrés. A gauche, une femme, assise sur une élévation de terrain, tient une corbeille dans ses deux mains; dans le champ, une bandelette rouge. A droite, un éphèbe, demi drapé dans un himation rouge, s'appuie sur un bâton et fait le geste d'adoration de la main droite abaissée. Travail ordinaire. Trait rouge.

77 (MNB, n° 619). — H., 0,495.

Stèle large à fronton; sur les degrés, une femme est assise, la tête inclinée, le bras droit arrondi en arrière, le bras gauche pendant sur le genou. A droite, un éphèbe, demi drapé dans un himation rouge, avance la main droite et touche le bras de la femme; dans le champ, une bandelette rouge. Travail soigné. Trait rouge.

78 (MNB, n° 505). — H., 0,375.

Au centre, une femme, dont le corps est de face et la figure de profil, tient une bandelette noire des deux mains; on aperçoit derrière elle un soubassement quadrangulaire qui peut être une tombe. A gauche, une femme, vêtue d'un chiton rouge, tient une corbeille dans ses deux mains; dans le champ, un miroir, une guirlande et une bandelette. A droite, une femme marchant la tête tournée en arrière tient de la main gauche une sorte de tympanon orné de bandelettes qu'elle paraît frapper de la main droite.

78[bis] (sans numéro). — H., 0,55.

A gauche, un guerrier à pied, imberbe, marche vers la droite, la lance en arrêt, le bouclier passé dans le bras gauche. Au centre, une touffe de grands roseaux. A droite, un cavalier, coiffé d'un piléus conique, tient sa lance de la main droite, élevée en arrière, et fait face à son adversaire. Trait rouge. Beau travail (1).

Collections particulières.

79 (*Athènes. Chez M. Philémon*). — H., 0,24.

Tumulus arrondi, orné de bandelettes. A droite, un éphèbe drapé dans

(1) Le lécythe publié planche IV fait partie de la même collection; il a été décrit dans le *Catalogue de la Collection d'antiquités* de M. Rayet, n° 145. Il porte au Louvre la marque MNB, n° 1729.

un himation rouge foncé s'avance en posant une bandelette sur le tombeau. Trait rouge brun. Appliques rouge brun.

80 (*Id.*). — H., 0,24.

Stèle à fronton triangulaire sur un degré, ornée de bandelettes. A gauche, un éphèbe drapé dans un himation qui porte des traces de rouge s'avance vers la stèle en détournant la tête en arrière et en portant de la main droite étendue une bandelette. Trait brun, renforcé de noir. Appliques rouges.

81 (*Id.*). — H., 0,31.

Tumulus ovale, posé sur un degré, orné de nombreuses bandelettes; de chaque côté, des rameaux avec fleurs. A droite, une femme assise, la main droite baissée vers le tombeau, la main gauche élevée et arrondie, tient la draperie de son vêtement. A gauche, un éphèbe à demi drapé dans un himation s'appuie sur un bâton. Trait rouge. La couleur des bandelettes a disparu.

82 (*Id.*). — H., 0,31.

Tumulus ovale, posé sur un degré élevé. A droite, un éphèbe à demi drapé dans un himation s'appuie de la main gauche sur un bâton et porte la main droite à ses cheveux. A gauche, une femme apporte une corbeille. Trait rouge. Traces de retouches verdâtres qui sont peut-être modernes. Le bas de la draperie de la femme a disparu.

83 (*Id.*). — H., 0,34.

Stèle à palmette, posée sur deux degrés, ornée d'une bandelette. A droite, un éphèbe avec traces de chlamyde transparente, le pétase sur les épaules, s'appuie de la main gauche sur sa lance. A gauche, une femme apporte une plémochoé. Trait brun jaunâtre. Dessin soigné.

84 (*Athènes. Chez M. Révélakis*). — H., 0,26.

Stèle à palmette, ornée d'une rangée d'oves, posée sur trois degrés. Traces de bandelettes. A droite, une femme tient une corbeille de la main gauche et étend la main droite vers la stèle. A gauche, un éphèbe, enveloppé dans son himation, pose le pied gauche sur une éminence et, penché vers le tombeau, tient de la main gauche une lyre. Trait rouge. Les cordes de la lyre sont noires. Dessin peu soigné.

85 (*Athènes. Chez M. Nicolas Mavrocordatos*). — H., 0,18.

Sorte de tumulus rond et base élevée sur le devant. Un homme nu est à demi couché sur cette base et regarde à droite. On distingue dans

le champ, à côté de lui, une couronne. Trait noirâtre. Le dessus de la panse et le goulot sont rouges avec des ornements noirs.

86 (*Id.*). — H., 0,53.

Stèle à moulures, ornée de bandelettes. A gauche, un tumulus arrondi orné de bandelettes qui porte un lécythe peint, d'une hauteur de 0,085. Sur ce lécythe, on distingue une figure qui se lamente et porte la main à ses cheveux. A droite des tombeaux, une femme vêtue d'une tunique courte apporte une large bandelette. A gauche, un homme barbu, vêtu d'une chlamyde, tient la main droite sur sa hanche et regarde. Trait rouge. Quelques retouches brunes qui semblent modernes.

87 (*Athènes. Chez M. Comminos*). — H., 0,30. *Goulot brisé.*

Stèle à palmette, ornée d'une rangée d'oves peints. Sur les degrés est assise une femme dans une attitude pensive, tenant sur ses genoux une corbeille qui contient deux fruits semblables à des grenades. A gauche, un éphèbe avec pétase dans le dos et chlamyde légère tient une double lance. A droite, une femme apporte une corbeille. Elle est vêtue de trois tuniques superposées, celle de dessus rouge. Trait violacé. Dessin très fin. Les deux personnages de chaque côté sont fort effacés.

88 (*Id.*). — H., 0,23.

Stèle pyramidale, posée sur trois degrés. A gauche, une femme coiffée d'un cécryphale étend les deux mains vers le tombeau, comme si elle parlait. Dessus de la panse rouge avec languettes noires. Trait jaune renforcé de brun. Dessin médiocre.

89 (*Athènes. Chez M. Michel Mélas*). — H., 0,17.

Stèle de forme pointue, placée en avant d'un tumulus. A droite, un éphèbe drapé s'éloigne en tendant la main droite. Le dessus de la panse est rouge avec languettes noires. Trait jaune. Travail médiocre.

90 (*Id.*). — H., 0,20.

Stèle de forme pointue, ornée de bandelettes rouges. A gauche, un éphèbe drapé étend les deux mains. Dessus de la panse rouge avec languettes noires. Trait jaune. Travail médiocre.

91 (*Id.*). — H., 0,18.

Stèle pointue placée en avant d'un tumulus. A droite, une femme étend la main droite. Dessus rouge à languettes noires. Trait jaune. Travail médiocre.

92 (*Id.*). — **H.**, 0,38.

Stèle à palmette, posée sur deux degrés. A gauche, un éphèbe drapé dans un himation rouge. A droite, une femme porte une corbeille à offrandes. Dessus blanc à palmettes. Trait rouge. Travail soigné. Certaines parties sont effacées.

93 (*Id.*). — **H.**, 0,35.

Stèle large couronnée de feuillage, ornée d'une bandelette rouge. A gauche, une femme est assise sur une élévation de terrain et tient une corbeille contenant une bandelette rouge. A droite, un éphèbe, drapé dans un himation rouge, fait de la main droite le geste d'adoration. Dessus blanc à palmettes. (Le haut est recollé et ne paraît pas appartenir au même vase). Trait rouge-brun. Travail soigné.

94 (*Athènes. Chez un marchand d'antiquités*). — H., 0,23.

Stèle posée sur deux degrés. A gauche, un éphèbe drapé verse le contenu d'un alabastron sur les degrés de la stèle. A droite, une femme tient de la main droite un autre alabastron et de la main gauche une corbeille à offrandes. Dessus blanc à palmettes. Travail assez soigné.

95 (*Id.*). — **H.**, 0,24.

Stèle à palmette et à feuillage débordant, ornée d'une bandelette rouge. A gauche, un éphèbe demi drapé dans un himation rouge s'avance tenant dans ses mains une lyre. A droite, une femme drapée tient de la main gauche une bandelette rouge et de la main droite une corbeille à offrandes. Dessus blanc à palmettes rouges et noires. Trait rouge. Travail assez soigné. Un peu effacé.

96 (*Paris. Chez M. Rayet*). — H., 0,26.

Éphèbe debout, coiffé d'un pétase brun, enveloppé dans une chlamyde brune qui laisse passer le bout de l'épée; les jambes nues sont chaussées de brodequins et entourées de bandelettes noires; de la main droite il tient la double lance. A droite, une colonnette dorique semble indiquer l'intérieur d'une maison ou d'un gymnase. Dessus rouge avec palmettes noires. Trait noir. Travail assez fin.

97 (*Id.*). — **H.**, 0,365.

Stèle large, couronnée de feuillage, posée sur deux degrés; on aperçoit à droite une autre tombe plus basse, de forme quadrangulaire. A gauche, un éphèbe coiffé d'un bonnet pointu (κυνῆ), vêtu d'une chlamyde, est assis sur une élévation de terrain et s'appuie de la main gauche élevée sur une double lance, en étendant la main droite en arrière. A

droite, une femme debout fait de la main droite le geste d'adoration. Dessus blanc à palmettes noires effacées. Trait rouge. Travail soigné.

98 (*Id.*). — H., 0,295.

Stèle à palmette simple, posée sur trois degrés. A gauche, une femme debout tient une corbeille de la main gauche. A droite, un éphèbe accourt, la main droite étendue, le poing gauche fermé et serré contre le côté; il est vêtu d'une chlamyde et porte le pétase rejeté dans le dos. Dessus blanc à palmettes noires. Trait noir. Travail soigné.

99 (*Paris. Chez MM. Rollin et Feuardent*). — H., 0, 38.

La barque de Charon. V. la description, p. 38, nº 21. Dessus blanc à palmettes rouges et noires. Trait noir, un peu appuyé.

100 (*Id.*). — H., 0, 33.

Scène d'exposition. V. la description, p. 13, nº 9. Dessus blanc à palmettes rouges et noires. Trait noir. Travail assez fin.

101 (*Id.*). — H., 0,25.

Stèle à palmette et à feuillage débordant, ornée de bandelettes rouges; le même feuillage est répété plus bas, de chaque côté de la stèle. A gauche, un éphèbe nu tient une double lance de la main gauche. A droite, un éphèbe tient de la main gauche un casque à aigrette et pose la main droite sur le bord d'un bouclier appuyé contre terre. Dessus blanc à palmettes rouges. Trait rouge. Trait ordinaire. Quelques parties effacées

102 (*Paris. Chez M. Piot*). — H., 0,29.

Stèle mince, à trois degrés, avec fronton. A gauche, une femme nue tient de la main gauche une corbeille contenant une plémochoé, et d'où pend une bandelette rouge. A droite, un éphèbe coiffé d'un bonnet pointu (κυνῆ) tient de la main gauche une double lance. Trait jaune brun; travail assez soigné.

TABLE DES MATIÈRES

TABLE DES PLANCHES

TABLE ANALYTIQUE